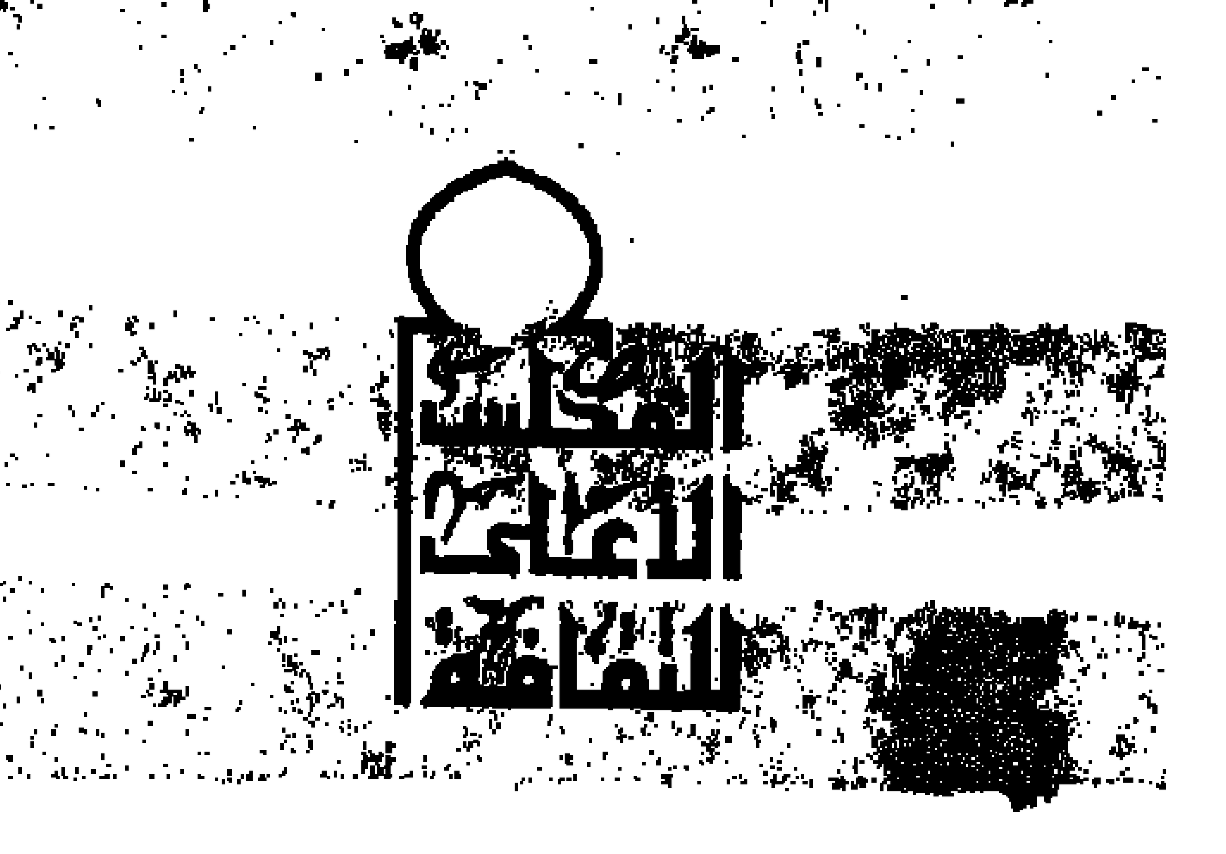

إبداعات التفرغ
نقد أدبى
القصة القصيرة
فى مسرح القرن العشرين
هشام السلامونى
المجلس الأعلى للثقافة





المشرف العام: د. أحمد مجاهد

سكرتير التحرير الفني: هشام نوار

نقد أدبى

القصة القصيرة في مسرح القرن العشرين

هشام محمد محمود السلاموني

الطبعة الأولى ٢٠٠٤

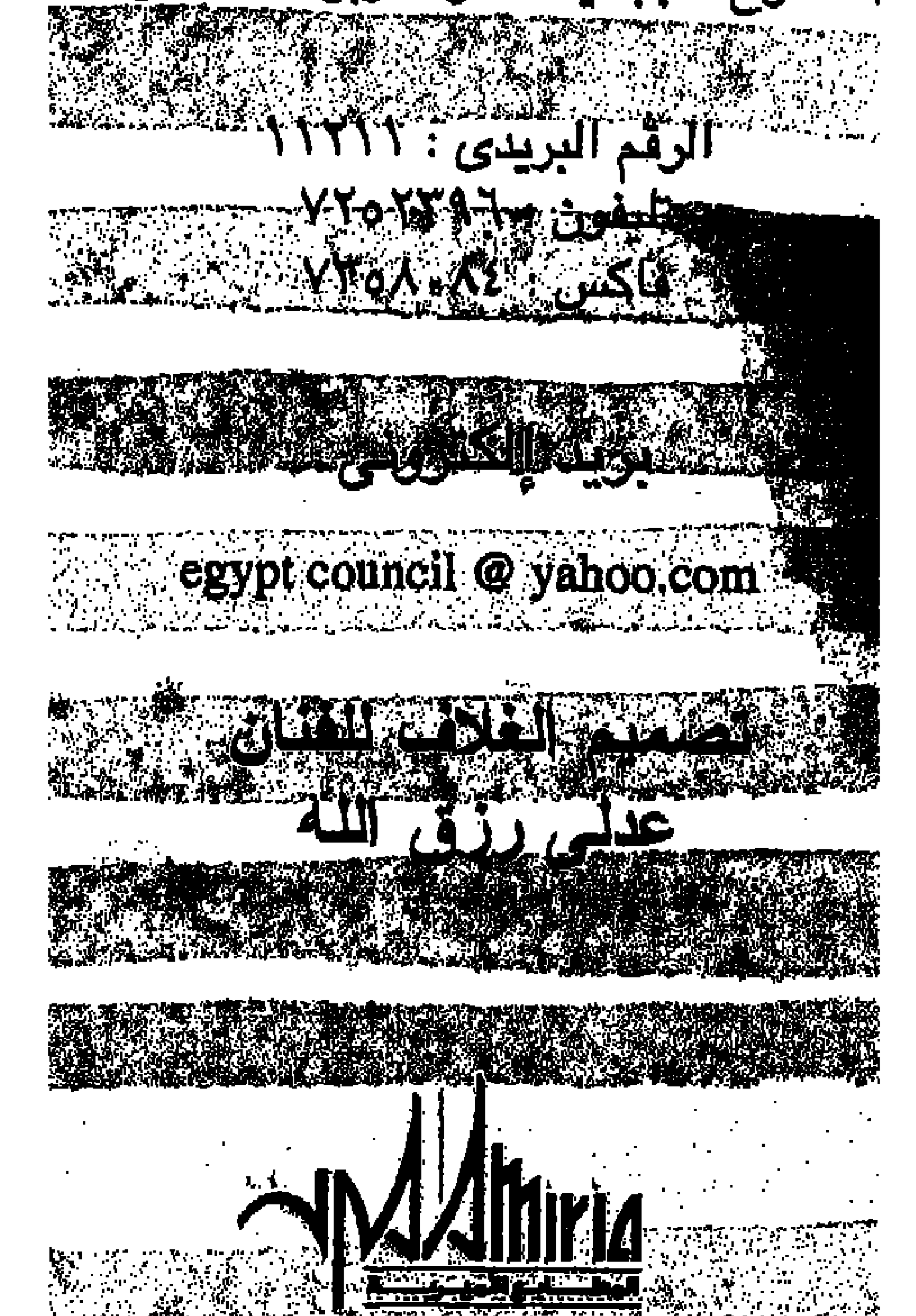
المجلس الأعلى للثقافة
١ شارع الجبلاية ، دار الأوبرا ، القاهرة

الرقم البريدى : ١١٢١١
تليفون ٧٣٥٢٣٩٦
فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

بريد إلكترونى

egypt council @ yahoo.com

تصميم الغلاف للفنان
عدلى رزق الله



المجلس الأعلى للثقافة

إبداعات التفرغ
[١٢]

القصة القصيرة
في مسرح القرن العشرين

هشام السلاموني

المجلس الأعلى للثقافة

العدد : ١٢

اسم الكتاب : القصة القصيرة فى مسرح القرن العشرين

اسم المؤلف : هشام السلامونى

الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٤

حقوق الطبع والنشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت:٧٣٥٢٣٩٦ فاكس:٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St.. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel:7352396 **Fax:** 7358084

القصة القصيرة
في مسرح القرن العشرين

إهداء..

إلى مىّ وأميمة...
من أبيكما. الذى يتمنى أن يرى
لكما
أعمالا عظيمة على المسرح.

هشام السلامونى

تقديـــم..

وثيقـــــة

«فأى موضوع للفن بصفة عامة قد سبق أن طرقه الفن، وكل موضوع بالنسبة للفنون جميعاً استهلك أكثر من مرة، إلا أن المسألة ليست بهذه البساطة، فالمستهلك يتجدد، كما تتجدد الحياة نفسها، والجديد دائماً ليس هو الموضوع الذى لم يطرق من قبل، بل هو الفنان، والفنان هو إنسان وعصر وحضارة، وكل جيل يعطى وجهة نظره فى موضوعات ثابتة فى جميع الأزمان».

والمسألة فى الفن ليست مسألة جديد أو قديم، بل فى الوظيفة التى يؤديها فى تعميق الحياة، و إثرائها بالتجربة، وما يؤديه - هذا الثراء فى الفهم والتجارب - من تطور فى الحياة البشرية بوجه عام، وأعتقد أن الحكم على الفن لا يكون بمدى ما فيه من جدة، بل ما يحققه من متعة وفائدة.

فالفن هو طريقة تناول الموضوع أو معالجته».

نجيب محفوظ

* * *

إبداع نصف قرن، إعداد وتقديم د. غالي شكري، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولي ١٩٨٩ .

من حق القارئ أن يتساءل فى دهشة ـ و هو يقرأ عنوان الكتاب :

ما الذى يلم الشامى على المغربى ـ كما كانوا يقولون ؟!!.

و القارئ إذا كان يقصد بالشامى القصة القصيرة ، فإنه لابد يقصد المسرح بالمغربى.

أى أن القارئ قد يتساءل، ما دخل القصة القصيرة فى تطوير مسرح القرن العشرين ؟

و القارئ المندهش ـ هذا ـ واحد من ثلاثة يُحترم رأيهم.

أولهم : يحاجج بأن طبيعتى الفنين، القصة القصيرة و المسرح، طبيعتان جد مختلفتين، أو هما مختلفتان كل الاختلاف عن بعضهما البعض.

و ثانيهم : يؤكد أن القصة القصيرة بشكلها ـ أو بأشكالها المعروفة لنا الآن ، كانت فى الفترة المحددة بنهاية القرن التاسع عشر، (والتى نزعم أن التأثير المقترح قد حدث فيها، و من هنا نتصور مصداقية قولنا إن القصة القصيرة كانت ذات دور فعال فى تغيير وتطوير مسرح القرن العشرين، و أن هناك تغييرا كامنا محتملا من الممكن أن ينبعث منها، و يبعث حياة جديدة فى مسرح القرن الحادى و العشرين) فنا بعد وليداً، فالكثيرون(١) يجمعون على أن رسوخ أقدام الصحافة ـ فى القرن التاسع عشر ذاته ـ كان وراء تحديد خصائص الفن الوليد، على يد الأمريكى إدجار آلان بو ١٨٠٩ ـ ١٨٤١ وهو الفنان الذى حاول أن يقنن للقصة القصيرة كعمل فنى يختلف عن الرواية فى بنائه ومضمونه و الهدف منه، و وضع له ضوابط و قيوداً تحده، و تربطه، و تجعل له وحدته الذاتية، و وجوده القائم بنفسه، ثم تطور فن القصة القصيرة إلى

---

(١) راجع الأدب و فنونه. د. محمد عنانى، الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، و تطور فن القصة القصيرة فى مصر، من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣, سيد حامد النساج، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨ . القاهرة ... لكن للدكتور رشاد رشدى فى كتابه فن القصة القصيرة، الطبعة الثالثة ١٩٧١, مكتبة الأنجلو. القاهرة، ص ٨، ٩، ١٠ رأياً آخر، يرى فيه أن موباسان هو البداية الحقيقية لفن القصة القصيرة كما نعرفها الآن، و نحن نميل إلى الرأى الذى أوردناه.

أشكال، انبثق عنها ما نعرفه منها اليوم، على يد جوجول ١٨٠٩ ـ ١٨٥٢ في روسيا، ثم انتقل الأمر إلى فرنسا على يد موباسان، و بعد ذلك جاء دور الإنجليز، و قد حدث هذا التطور جنباً إلى جنب مع توالى الاكتشافات العلمية والاجتماعية والأنثربولوجية في النصف الثاني من القرن عينه، متأثراً بمناخ الاكتشافات تلك، وأصحاب التأكيد على هذا الكلام الصحيح ، يقصدون في هذا السياق، إلى القول إن فناً وليداً، لم تكن ملامح واضحة قد ارتسمت له بعد، من الصعب تصور أن يكون له تأثير في فن تليد، لا ينازعه القدم غير بعض ضروب الشعر (إذ كانت الدراما المسرحية نفسها ضرباً من ضروب الشعر[١] منذ نشأتها و لوقت طويل).

و ثالثهم : يبتسم ابتسامة الواثق، و هو يقول لنا : إن عكس ما تقولونه هو الصحيح، ذلك أن الشواهد تؤكد أن القصة القصيرة الحديثة، مثلها مثل الرواية (أو فن القص في عمومه) هي التي تأثرت بالفن المسرحي، و هي التي أخذت عنه، بل وظفت بعض حرفياته[٢] ، داخل نسيج لحمها الأحمر الناشئ الطرى، بحيث لم يعد ممكناً فصل المكون في التكوين [وهو عيد ما يرى أوكنور ويصفه بأن هناك ثلاثة عناصر رئيسية في القصة، هي العرض والنمو و العنصر المسرحي].[٣]

كل هذا الكلام صحيح، و لكن......

و لكن لنترك لكن هذه إلى وقت لاحق..

* * *

هنالك فارق كبير بين المسرح و القصة القصيرة.

هذا أمر لا نجادل فيه.

---

(١) التراجيدية الإغريقية القديمة، نشأتها و تطورها و رسالتها، د محمد محمود السلاموني، مجلة المسرح، العدد الأول، ١٩٨٧ ، ص ٢١ و ما بعدها.

(٢) القصة و الفنون الجميلة، د. السعيد الورقي، مكتبة الشباب، العدد ٥٧ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. ,١٩٩٧ ص١٢٣ و ما بعدها.

(٣) الصوت المنفرد.فرانك أوكنور. ترجمة د : محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة ,١٩٦٩ ص ٢ .

فالقصة القصيرة فن قد تطور من الحكاية، التى تشبه الخبر، يبرزه كاتبه، ويفصله، حتى يشغل اهتمام السامع (القارئ فيما بعد)، و قد ظلت على هذه الحال حتى جاء، حوالى منتصف القرن التاسع عشر، من يرون أن الحياة تختلف عما تبرزه الحكايات الخبرية، فليس أهم ما فى الحياة هو الفراق و الزواج، و مواجهة الإنسان لأهوال فظيعة لا قبل له بالتصدى لها، فالحياة فى الغالب تخلو من الأحداث الخطيرة، و الوقائع الهامة، و ليس من الضرورى أن يتخيل الكاتب مواقف مبهرة، أو شخصيات غريبة، ليخلق قصة ما، بل على العكس يكفيه أن يصور أفراداً عاديين، فى مواقف عادية، كى يفسر الحياة تفسيراً سليماً، و يبرز ما فيها من معان خفية.

والحقيقة أن الرواية، سبقت القصة القصيرة إلى هذا المضمار، لكن ـ الحقيقة أيضاً ـ أن كتاب القصة القصيرة فعلوا ما لم يستطع الروائيون فعله فى هذا المجال.

رأى بعض كتاب القصة القصيرة (الذين وصفوا بأنهم طبيعيون)، أن الحياة لحظات عابرة، قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها، لكنها تحوى من المعانى قدراً كبيراً، و بات كل همهم أن يصوروا هذه اللحظات، و أن تستشف أعمالهم ما تعنيه (والرواية بالطبيعة لا تستطيع ذلك بنفس القدرة فى زخمها الحياتى المتصل و المتواصل).

لقد غدت القصة القصيرة، على أيدى هؤلاء الكتاب فنا يَروى (يحكى بالسرد عن) حدث تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها بالبعض، بحيث يكون لمجموعها (كليّتها) أثر أو معنى كلى، و هذا الحدث لا يقتصر على الإجابة عن الأسئلة الثلاثة المعروفة، كيف و أين و متى وقع، و لكنه يتعدى ذلك للإجابة عن تساؤلين آخرين فى غاية من الأهمية، و هما لماذا و بمن وقع، و السؤالان الأخيران يتعلقان بالشخصية، أو الشخصيات الذين فعلوا الحدث، أو تأثروا به، فالحدث هو الشخصية و هى تعمل وتتأثر، أو الفاعل و هو يفعل أو يؤثر.

والقصة القصيرة أيضاً، لا تعنى بنقل الحدث، بل بتصويره عن طريق السرد، إنها تعنى بتصوير الشخصية (الفاعل أو المتأثر بالفعل)، وهى تفعل فعلاً، أو تنفعل انفعالاً، له معنى، و هذا المعنى ينشأ من الحدث نفسه، فهو جزء لا يُجتزأ منه.

و النهاية فى القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة، إذ هى النقطة التى تتجمع فيها وتنتهى إليها خيوط الحِدث كلها، و فيها يكتسب الحدث معناه المحدد الذى يسعى النص إلى بيانه، لذلك تسمى هذه اللحظة لحظة التنوير .

أما كل ما فى القصة القصيرة، من لغة و وصف و حوار و سرد، فيجب أن يقوم على خدمة إظهار المعنى الكلى فى الحدث، مثلما هو فى تصويره و تطويره .

لكنْ من المهم أن نقول : إن كاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة، لا من عدة زوايا، و يلقى عليه ضوءاً لا عدة أضواء، و هو يهتم بتصوير موقف معين، فى حياة فرد، أو أكثر، لا بتصوير قطاع عريض من الحياة، ذى دلالة على الكل .(١)

لكن المسرح شيء آخر..

* * *

يقول أرسطو عن المأساة (النوع المسرحى الذى أفاض فى الحديث عنه) ، إنها محاكاة للأفعال النبيلة الكاملة (..) و تتم ـ هذه المحاكاة ـ بواسطة أشخاص يمثلونها، و ليس عن طريق الحكى (السرد) .(٢)

المحاكاة ـ منذ أرسطو فى المسرح ـ لا تتم إذن إلا عن طريق فعل . Action

لا تتم إلا عن طريق تمثيل الفعل و أدائه، فوق مكان العرض المسرحى .

لا تتم ـ أبداً ـ عن طريق الحكى (السرد) .

إنها حياة يتم تمثيلها فى مكان العرض المسرحى .

و المحاكاة شيء آخر غير تقليد الحياة كما هى (مثلما يوحى اللفظ العربى) ، و إن كانت لا تخلو من عنصر التقليد، إنها تقليد للحياة، ليست كما تجرى الحياة بالضبط (فهذا أمر مستحيل) ، لكنها تقليد للكيفية التى تجرى بها الحياة، فى مشاهد منتقاة .

---

(١) د. رشاد رشدى، مرجع سابق، تلخيص..

(٢) فن الشعر، أرسطو، ترجمة د. إحسان عباس، دار الفكر العربى، القاهرة .

الحياة فعل قائم ذو صيرورة دائمة (أى أنها تتغير جدلياً بين لحظة و أخرى، كماء النهر الذى لا تستطيع ـ لأنه يجرى ـ أن تنزل إليه مرتين).

والفعل المسرحى، هو نسيج من نفس الخيوط التى يتكون منها الفعل الحياتى، بعد انتقاء للحظات فاضحة لمكنون الفعل، أى أننا ننسج الفعل المسرحى على نفس المنوال، الذى نتصور أن الأقدار تنسج منه فعل الحياة، فى محاولة لاستكناه ما تم اختياره، ليعيننا ـ هذا المختار ـ على فهم الكل / الحياة.

الشيء المهم هنا، أن الفعل المسرحى يمثل الحياة (شيء شبيه بمندوب دولة يتواجد ليمثل رأيها فى الأمم المتحدة).

هذا هو المقصود بالتمثيل (وليس الأداء المسرحى الذى يقدمه الممثلون).

و هذا أيضاً هو الفعل المسرحى فى تمامه (فى لحظات العرض).

لكن هناك مرحلة سابقة لهذا التمثيل، هى مرحلة التمثُّل، و هى المرحلة التى تتم فى لحظات خلق النص المسرحى.

فى لحظات خلق النص (الذى سوف يتحول إلى عرض مسرحى) يتم تمثُّل الفعل المسرحى، و التمثل هذا هو فعل التأليف أو الكتابة للمسرح.

والتمثل يعنى أننا ننشئ حياة (أو ننشيء من مادة الحياة ما يماثلها) ، تكشف بحركتها عن مكنون نفسها بنفسها (فى حين يعنى العرض المسرحى إقامة هذه الحياة المتمثّلة فى مكان العرض).

والقصة القصيرة ـ على ناصية أخرى – تصف (تحكى عن و لا تحاكى) الفعل الحياتى المنتقى، أكثر من كونها تتمثله أو تنشئه (هذا لا يمنع أن القصة القصيرة فى مواضع من مواضعها تعمد إلى تمثل الفعل الحياتى)، و هذا هو الفارق بين السرد القصصى، و بين التمثل الكامل الذى هو شأن الكتابة المسرحية.

فى القصة القصيرة الحكى (السرد) هو صاحب الصولة الكبرى.

فى المسرح لا شيء (من المفترض، لولا أن جزءاً من وظيفة الكورس كانت تعد استثناء من هذه القاعدة) صاحب صولة غير المحاكاة.

إن القصة القصيرة تقتطع لحظة أو لحظات قصيرة من الحياة ليتم تأملها.

لكن الكتابة للمسرح تتمثل حياةً لتتأمل لحظات التحول القصيرة فى هذه الحياة المتمثلة.

حتى القصة القصيرة الحوارية (التى ليس فيها إلا الحوار وحده)، يحكمها منطق السرد (الحكى)، ولا يحكمها منطق تمثل الحياة لتعمق لحظاتها.

إن المنطقين مختلفان.

* * *

فارق آخر بين القصة القصيرة و المسرح، يكمن فى كون القصة القصيرة عملاً يتم، و يصل إلى صورته النهائية، بعد انتهاء لحظات الخلق الفنى مباشرة، بينما المسرحية تبقى عملاً غير تام، عملا لا يصل أبداً إلى صورة نهائية.

المسرحية تنتقل من التمثل (كعمل أدبى) إلى التمثيل (كفعل مسرحى)، و لأن المسرحية (بعد تمام الخلق الأدبى) من الممكن أن تقدم كعرض فى عدد لا محدود من المرات، سواء فى ليالى عرض بإخراج واحد، أو بإخراجها عدة مرات، فهى تبقى عملا مزمع التكوين - دائمة - مهما تقادمت فى الأيام.

المسرحية كعمل (المتمتعة بالصدق الفنى فى لحظات الخلق، و الصادرة عن حس إنسانى لا يهرم) يتم تمثلها - فى أغلب الأحيان - مرة واحدة، أما تمثيلها فيظل احتمالاً يتضمن عدداً لا نهائى المرات.

و صحيح أن التمثيل (العرض المسرحى) كامن فى التمثل (التأليف المسرحى)، لكن كل مشارك فى تمثيل العمل الإبداعى المسرحى (المخرجون و المنفذون والمؤدون)، يخلطون ذاتياتهم فيها كموضوع، ذلك أن المسرحية عمل فردى فى لحظة الخلق، يؤدى إلى أكثر من عمل جماعى فى مرات العرض المختلفة.

و صحيح ـ أيضاً ـ أن للمسرحية الواحدة شكلاً واحداً، يولد مع مضمونها في نفس اللحظة، بحيث لا يمكن فصل عرى الاثنين إلا فصلاً تعسفياً، لأغراض الدراسة وحدها، لكن الصحيح ـ كذلك ـ أن شكل المسرحية ـ كعمل أدبي ـ يتفاعل مع تفسيرات المشاركين في تنفيذ العروض، و أن هذا التفاعل الجدلي ينتج بالضرورة شبه أشكال متعددة للعمل المسرحي في أوقات المشاهدة، و حيث إنه لا يمكن أن يكون هناك شكلان لمضمون واحد (الشكل يعطي المضمون معناه، مثلما يعطي المضمون للشكل مبناه)، فإن تغير الشكل المتفاعل في صيرورة تستمر، من الممكن أن يجعل للعمل المسرحي أكثر من مضمون. [لا يشبه هذا الأمر تعدد القراءات للنص الأدبي الواحد، إلا في كون تفسيرات المنفذين ناتجة عن قراءات متعددة، لكن فارقا أكيدا بين الاثنتين، ذلك أن الأولى تتم من خلال الشكل الواحد، و لهذا لا تتعدى المضمون الكامن في العمل الأدبي، و الذي قد يبين كله (و هذا احتمال ضعيف)، و قد لا يبين إلا بعضه في قراءة من القراءات، أما في الثانية ـ تفسيرات المنفذين ـ فإن التفاعل، الذي هو إعادة خلق أكثر من كونه توقفاً عند حافة التفسير، يغيّر الشكل الأوليّ، و من ثم يغير المضمون].

العمل المسرحي في حالة التمثل ـ إذن ـ عمل ذو مضمون كامن وحيد (و إن تلقيه أفقيا باتساعه، و رأسياً بارتفاع طبقات التلقي، واحدة فوق الأخرى)، أما في حالة التمثيل فهو عمل ينفتح لعدة مضامين يفرضها تعدد حتمي للأشكال.

* * *

فارق ثالث بين القصة القصيرة والمسرح، يكمن في كون المسرح مشتبكاً اشتباكا ساخناً ـ دائما ـ مع الواقع، بعكس القصة القصيرة التي تبدو فناً تأملياً لواقع انتهى، وأودع في خزائن الماضي، كذكرى، و عبرة، و رصيداً في فهم الحياة، و فض أغلفة غموضها اللامحدودة.

كل اللحظات في المسرح آنية، تحدث الآن (مهما تمضي السنون على فترة الكتابة)، والمسرح كذلك لأنه حي (بالمحاكاة)، و حياته ناتجة عن أن لحظاته، التي

تتحقق بواسطة شخصيات تنفعل، و تتكلم، و تتحرك،و تتخذ قرارات خاطئة أو صحيحة في حضورنا، وليس عن طريق الحكى (السرد)، و الغائر فى الوجدان البشرى أن الحكى لا يكون إلا عن شيء حدث، و انتهى، و لو من لحظات قليلة.

فى المسرح تحس، و أنت تعاين مشهداً، أن هذا المشهد يحدث الآن (فى لحظة المعاينة)، و حين تنتقل إلى مشهد يليه (حتى إذا كان الفارق بين المشهدين سنين عددا) تشعر - أيضاً - بأنك تعاين مشهداً يحدث الآن، فى المسرح كل اللحظات آنية (برغم كونها متزامنة، أى تحدث هذه قبل تلك، و تجيء تلك - أمامنا - بعد هاتيك).

لكن القصة القصيرة لا تعطيك هذا الإحساس، حتى إذا ما كتبت كلها - فى السرد - بأفعال مضارعة، فإنها تبقى تشير إلى أمر ماضوى، في وجدان تشبع بأشكال عديدة للحكايات. (إذ لا يتم الحكى إلا عن شيء حدث وانتهى).

لذلك تحسب عبقرية القصة القصيرة - إلى جانب عوامل مهمة أخرى - بقدرتها على إثارة أو استثارة اهتمام القارئ، (بل لعل إثارة اهتمام القارىء هى الطريق إلى عبقريتها، فبدون استثارة اهتمام القارىء لمتابعتها، لا مجال للكلام عن أى عبقريات أخرى).

لكن عبقرية المسرح تحسب بقدرته على الإيهام.

و الفارق بين إثارة الاهتمام و الإيهام فارق كبير للغاية.

إثارة الاهتمام تعنى أنك قلق على مصير البطل الإيجابى فى لحظات التلقى.

لكن الإيهام يعنى أنك أنت البطل الإيجابى نفسه فى كل لحظة من لحظات المشاهدة.

بإثارة الانتباه أنت تحكم على البطل و ظروفه و أفعاله.

أما فى الإيهام، فأنت تشارك البطل الظروف، و تعانى و تفعل معه، و تحكم الأقدار على كليكما فى نفس اللحظة.

الإيهام في المسرح اشتباك آنى مع الواقع بكل سخونته، و بكل فجاجته المنتقاة، و بكل ما يتمتع به من سطوة تغنى الصراع الدرامى (و تقود إلى التطهير - من فرط المعاناة فى التوحد مع البطل الإيجابى - فى رأى أرسطو).

والإيهام خصيصة أساسية فى المسرح منذ وجد.

والحقيقة التى لا يجب أن تغيب عنا، أن المسرح قد بدأ بالإيهام الكامل (وجدانيا)، فى مرحلة العروض الطقسية (العباداتية)، و بدخول الحوار الثنائى (الديالوج)، ثم الحوار التعددي إلى المسرح، تداخل الجدل و الإيهام فى التكوين المسرحى، لكن جدلية المسرح المنتجة - باستمرار - آنيا فى الصراع الدرامى بين قطبيه أو أقطابه، لم تنتقص من الإيهام، لكنها جعلته حالة إيجابية، عقلانية و وجدانية معاً، يشترك فيها النص والمنفذون و المؤدون و المتلقون فى جدلية مستمرة طوال لحظات العرض / التلقى. (والجدل شيء أكبر بكثير من الصراع الدرامى، وإن كان الصراع الدرامى قاعدته المحسوسة، إلا أن الجدل - الخاضع لتفسيرات ذات صيرورة لا تنقطع - مارد يتضخم حتى مع انحسار ضراوة الصراع الدرامى. أو حله حلاً نهائياً فى المسرحية، إن الجدل ينتقل من صراع جزئيات العمل مع العمل، إلى صراع المعنى الكلى للعمل مع الحياة).

و نتيجة للسطوة الناجزة للإيهام، ورغبة فى اتساع دائرة ومجال الجدل الناشيء عن الصراع الدرامى، سعى المسرح منذ السنوات المتأخرة فى القرن التاسع عشر، إلى كسر هذه السطوة، لزيادة حجم العقلانى فى تناسبه مع الوجدانى، و وصلت هذه المحاولات إلى مبتغاها فى عشرينيات القرن العشرين على يد بريشت، الذى استعان بتقنيات القص story telling، وبحيل إخراجية لتغريب المتلقى عن العرض (هى صميم المذهب الملحمى فى المسرح)، لكى لا يكون المتفرج محصوراً فى الجدل الذى يسمح به منطق الدراما، وسطوة تدفقها، فيكون المسرح فناً أكثر جدلاً، و يتسع الجدل ليشتبك مع الحياة نفسها، متجاوزا الاشتباك مع المنطق الدرامى وحده (و لا بد من ملاحظة أن كسر الإيهام، يتطلب إيهاما يكسر).

كان المسرح يسعى حثيثاً منذ نشأته لتعميق الجدل، بتقنيات مختلفة، و بحرفيات عديدة مركبة.

يسعى لتعميق جدل العمل المسرحى.

و يسعى إلى تعميق الجدل بين الفعل المسرحى و المتلقى، فى لحظات المشاهدة. وما بعدها بما لا يمكن حدُّه بفترة زمنية يخضع لها.

* * *

القصة القصيرة ـ كما قلنا ـ تأملية، فهى لا تشتبك فى آنية مع الواقع اشتباكاً ساخناً، إذ يكسر فيها التدخل السردى (و هو تدخل ذو خاصية توجيهية لمنحى التصاعد فى العمل الفنى) الإيهام الكامل، أو الإيهام بصيغته المسرحية.

وكسر الإيهام في القصة القصيرة، الذى هو من طبيعة السرد، لا يكون من أجل مزيد من التفكير الآنى فيما يحدث، لكن بغرض التأمل، وبتوجيه صريح من السرد، إذ ليس فى القصة ما يحدث ، ليس فى القصة إلا ما حدث ، و هذه شرطية وجدانية مؤثرة، كما قلنا قبلاً.

لكن علينا الآن أن نوضح أمراً –منعاً للبس – و هو أننا هنا لسنا بصدد تفضيل منطقًا على منطق، فكلا المنطقين مطلوبان، وعلى درجة عالية من عظمة أساسها القدرة على الكشف، و للقصة القصيرة مجالها الجوانى فى الشخصيات، و هو مجال يحاول المسرح جاهداً أن يتسلل إليه، دون أن يحقق نجاحاتها، إلا بعبء إضافى، كثيراً ما يتهرب منه المسرح خوفاً من ألا يتحمله إيقاعه المتحكم.

إن التأمل طبيعة العمل المهتم بما كان و ما حدث.

و الإيهام طبيعة العمل، الذى يعنى بما يحدث الآن.

و لكن هل المسرح فن لا تأمل فيه؟، هل المسرح فن يكتفي بالمعاينة و المعايشة؟.

هل الإيهام عملية مجردة من التأمل؟، بالطبع لا، إن فى الإيهام تأملاً، و فى لحظات التنوير تأملاً، وما أن تنتهى المعايشة حتى ينفتح باب ثالث وممتد للتأمل، وإذا كان الأمر كذلك، فما الفارق إذن بين تأمل و تأمل، بين التأمل فى القصة القصيرة والتأمل فى المسرح؟.

هل يصح أن نقول إن التأمل فى القصة القصيرة هو أساس بنائها الفني؟.

ونقول إن التأمل فى المسرح هو نتاج للبنية الفنية للمسرحية ؟.

أظن أنه من الصحيح أن نقول ذلك.

ويصح ـ أيضاً ـ أن نقول إن المسرح إيهام يحاول التأمل، بينما القصة القصيرة تأمل يحاول الإيهام.

ويصح أن نقول إن القصة القصيرة فعل تأملى.

و يصح أن نقول إن المسرح فعل يدعو إلى التأمل.

ومما سبق يمكن استخلاص أن الفارق بين الفنين هو الفارق بين خصائص السرد وخصائص الإيهام.

السرد – إذن – هو المسئول عن الفارق الكبير بين المسرح و القصة القصيرة.

إنه يجعل القصة القصيرة تأملاً موجهاً، أكثر من كونها فعلاً جدلياً مستنفراً لرؤية تتعدد جوانبها [و هذا التوجيه ليس معيباً على الإطلاق، ما دام الكاتب ملتزما بالصدق الفنى، فالكاتب نفسه يكون فى معاينة الحدث الصغير موجهاً بفكرة (وضغوط) أوحى بها هذا الحادث الصغير].

وفى السرد لا يموت صوت المؤلف بين شخصيات العمل، إنه الأثير الذى يحمل صوت المؤلف من خلايا العمل إلى كيمياء التأثير التفاعلى عند المتلقى (بينما الإيهام قادر على فرض صوت الشخصيات على المؤلف ذاته، قادر على إماتة صوت المؤلف).

السرد ـ أيضاً ـ يجعل القصة القصيرة من فنون الصوت المنفرد ـ كالشعر ـ، بحيث لا تشبه دراميتها الخاصة ـ كدراما الشعر ـ الدراما المسرحية، و لا تجعلها مختلفة عنها كل الاختلاف، لكنها بالتأكيد مختلفة.

* * *

قلنا فى البداية إننا مع القائلين بأن :

القصة القصيرة و المسرح فنان مختلفان.

وإن القصة القصيرة - بصورتها التى نعرفها الآن - فى نهاية القرن التاسع عشر، كانت فناً وليداً بعد، و من الصعب تخيل أن فناً جديداً - لم تكتمل ملامحه بعد - يؤثر فى فن تليد كالمسرح.

وقلنا إننا نحترم رأى من يقولون إن العكس كان صحيحاً فى تلك الفترة، و إن المسرح هو الذى كان يؤثر فى القصة القصيرة، و يهبها بعضاً من دراميته، لكى تكون هى - من البعض الذى وهب لها - درامية خاصة بها.

لكننا قلنا و لكن...

ولنعد الآن إلى لكن التى تركناها مفتوحة فى البداية.

فى لكن تلك ثلاث نقاط جديرة بالملاحظة :

أولها : أنه يكاد يكون هناك شبه اتفاق بين علماء الجمال، ودارسى الفنون على أن ثمة علاقة بين الفنون وبعضها، وأن هذه العلاقة قديمة قدم الحضارات الإنسانية، وقدم الأنواع (الأجناس) الفنية نفسها، فالاتصالات (العلاقات) بينها وثيقة، إلى الدرجة التى جعلت البعض يتحمس، فيقرر أن الحدود التى تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة، فى أغلب الأحيان [١] وهذه العلاقات هى علاقات تبادل وتفاعل وتأثير وتأثر عبر العصور [٢]، لقد ارتبطت الفنون والآداب وعكست على بعضها البعض من وسائل تعبيرها، واتجاهاتها الفكرية والحسية [٣] وهكذا فليس غريباً أن فنا يتأثر بفن آخر، فالفنون ما هى إلا ظواهر للفن، الذى هو واحد فيها جميعاً .[٤]

والحقيقة أن الفنون تؤثر فى بعضها البعض، بانتقال التقنيات (و الحيل الفنية) من هذه لتلك، والتقنيات (و الحيل الفنية) متاحة لمن يعرفها، وتستطيع ذائقته الإبداعية أن تلهمه باستخدامها (و استخدام جديد منها لم يستخدم من قبل) خلال عملية الخلق.

---

(١) القصة والفنون الجميلة (سابق) ص ١١,

(٢) السابق ص ٢١,

(٣) السابق ص ١٨,

(٤) السابق ص ١٣,

وحقيقة أيضا أن التفاعل المتبادل مهما وصل مداه، لا ينتقص من استقلال كل فن على حدة استقلالاً ذاتياً، فلكل فن تطوره الخاص به، وسرعة خاصة فى هذا التطور [١]

ونحن إذا نظرنا إلى الاسترجاع (الفلاش باك)، سنجد أن السينما قد أخذته عن فن القص بأنواعه، لكنها جعلت منه تقنية متطورة ذات شروط فنية خاصة، سرعان ما انتقلت إلى المسرح، وإلى الرواية، والشعر، بشروط تشبه إلى حد بعيد شروطه الفنية الخاصة فى السينما. (التى يوفرها فن التوليف «المونتاج»).

والسينما وهى تفعل هذا كانت فناً ـ بعد ـ وليداً.

الفنون تؤثر فى بعضها البعض إذن...

وفى هذا التأثير لا يستثنى فن وليد من التأثير على فنون تليدة.

والتأثير والتأثر لا ينزع عن فن من الفنون استقلاليته.

من هنا لا يكون غريباً أن تؤثر القصة القصيرة فى المسرح، وتضيف إليه من تقنياتها ما يفتح له مجالاً واسعاً للتطور.

ومن هنا أيضا لا يجب أن نرى غضاضة فى أن القصة القصيرة ـ التى كانت فناً وليداً ـ قد أثرت فى فن المسرح القديم.

وليس غريباً أن نقول إنه يسيطر فى كل فترة حضارية فن معين، فيفرض مصطلحاته وطبيعته وبعض ملامحه على سائر الفنون الأخرى، وإن فن القصة استطاع أن يكون هو المسيطر والسائد على فنون عصرنا.[٢]

ثانيها : إن ملاحظة ظاهرة للعيان تؤكد على أن من طوروا المسرح بعد تشيخوف و سترندبرج (و قد كانا من كتاب القصة القصيرة)، كانوا أيضا كتاباً جيدين ومطورين للقصة القصيرة، ومنهم بيرانديللو، و بريشت، و دورينمات، و آرثر ميلر، وبيكيت، و تنسى وليامز و آخرون.

---

(١) السابق ص ١٤,

(٢) السابق ص ٦,

ثالثها : إذا كان من خصائص القصة القصيرة أنها :

١ـ فن أدبى منثور (يكتب نثراً) .

٢ـ تتضمن أحداثاً لم تقع (أحداثاً خيالية، وليست سرداً لحادثة واقعية كما هى) .

٣ـ تتضمن أو تقوم على السرد (الحوار والمشهد الدرامى لهما وجود فى القصة القصيرة) .

٤ـ تخضع الأحداث فيها لنوع من المنطق أو التسلسل. (توجيه تفرضه الفكرة والرؤية وضغوطهما غير المنظورة لحظة الخلق، والصدق الفنى فى التناول) .

٥ـ تحاول أن تبرز معنى كاملاً فى الحدث.

٦ـ القِصَر.

٧ـ وحدة الانطباع.

٨ـ وحدة الفاعل المفرد.

٩ـ وحدة الموقف واللحظة.

١٠ـ قيامها على الفعل أو الحدث.

١١ـ الكشف عن جانب من جوانب الشخصية فى لحظة التنوير.

١٢ـ الاتكاء على تيار الشعور.[١]

١٣ـ التقافز فى الزمان والمكان.

١٤ـ تحول المكان إلى بطل أو اختفاؤه .

١٥ـ تحول الزمان إلى زمان الشخصية .

١٦ـ الغوص داخل الشخصية .

---

(١) الأدب وفنونه د. محمد عنانى، الهيئة العامة للكتاب، طبعة ثانية ١٩٩١ (تلخيص من ص ٩١ : ١١٦)

١٧ـ الشخصية من الممكن أن تكون هى الحدث.

١٨ـ إمكانية التنافر بين الشخصية والحدث.

ولعلنا نلاحظ ـ حين ندقق النظر ـ أن المسرح والقصة القصيرة كانا يشتركان، فى نهاية القرن التاسع عشر، فى الخصائص الآتية :

(أ) أن كليهما فن أدبى منثور.

(ب) أن كليهما يتضمن أحداثاً لم تقع (أحداثاً خيالية وليست سرداً لحادثة واقعية كما هى).

(ج) أن كليهما يحاول أن يبرز معنى كاملاً فى الحدث .

(د) أن كليهما يقوم على الفعل أو الحدث .

(هـ) أن كليهما يتضمن لحظة تنوير.

وأنهما (المسرح والقصة القصيرة) أصبحا يشتركان فى نهاية القرن العشرين، بالإضافة إلى الخصائص السابقة، فى الخصائص التالية :

ـ أن كليهما يتضمن السرد (الحكى، مخاطبة المتلقى مباشرة،...)

ـ أن فى كليهما تخضع الأحداث لنوع من المنطق أو التسلسل (قد لا يكون هو التسلسل التاريخى الحياتى، هذه قبل تلك زمنياً، وتلك بعد هذه زمنياً) .

ـ القصر فى مسرحيات الفصل الواحد، وفى مسرح الغرفة[1] (و ما تفرع عنه من أشكال)، و المونودراما وتجارب مسرحية عديدة.

ـ وحدة الانطباع (أيضا فى المسرحيات القصيرة) .

ـ وحدة الفعل المفرد (فى المونودراما، وفى المسرحيات القصيرة) .

ـ وحدة الموقف واللحظة (المونودراما، وفى المسرحيات القصيرة) .

---

(١) مسرح الغرفة، يقصد به آخر مسرحيات سترندبرج، وما تلاه من مسرحيات قصيرة مشابهة.

- الكشف عن جانب من جوانب الشخصية فى لحظة التنوير (المونودراما والمسرحيات القصيرة).

- الاتكاء على تيار الشعور.

- التقافر فى الزمان والمكان.

- تحول المكان إلى بطل أو اختفاؤه.

- تحول الزمان إلى زمان الشخصية.

- الغوص داخل الشخصية.

- الشخصية من الممكن أن تكون هى الحدث.

- إمكانية التنافر بين الشخصية و الحدث.

ولكننا عندما نقول إنهما (المسرح، والقصة القصيرة) أصبحا يشتركان فى كل ما سبق فإن علينا أن نعترف أن القصة القصيرة كانت هى معمل التفريخ الذى انتقلت منه هذه التقنيات إلى المسرح.

* * *

وهكذا، فإن التساؤل الذى بدأنا به المقدمة، ما الذى لم الشامى على المغربى ، وقلنا إن من يقول هذا إذا كان يقصد بالشامى المسرح، فإنه بالضرورة يقصد القصة القصيرة بالمغربى. أصبحت له فى القرن العشرين إجابة فنية، مثلما أصبحت له - فى نفس القرن - إجابة سياسية وفكرية.

فى السياسة والفكر، ما جمع الشامى بالمغربى، كانت القومية العربية.

وفى الفن، الذى جمع المسرح والقصة، كانت وحدة التقنيات الفنية.

* * *

بقى لنا فى هذه المقدمة أمران.

أمر يتعلق بالمضمون والشكل.

وأمر يتعلق بتشيخوف.

أما الأمر الأول، وفيه نعنى بالمضمون الجديد ما هو أكثر من فكرة جديدة فى ظل منظومة فلسفية سائدة، نعنى به فكراً خارج المنظومة السائدة فى فترة من الفترات.

الآن وقد اتفقنا نقول :

إن المضمون الجديد يفرز شكله الجديد.

وحين نقول بهذا، فإننا لا نتجاهل الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون، تلك الوحدة التى لا يمكن فك عراها وإن أمعنا النظر فى المحاولة.

لا نستطيع أن نتجاهل أن المضمون والشكل يولدان فى لحظة الخلق الفنى، فى وحدة تختلط فيها الخيوط، مثلما تترابط فيها الوشائج، بحيث لا يمكن لمن يريد الفصل - دون تعسف - أن ينجز ما يريده.

هذا الأمر لا نستطيع تجاهله.

ولا نستطيع إلا أن نقرر.

أن المضمون يعطى الشكل مبناه.

وأن الشكل يعطى المضمون معناه.

هذا الأمر يتم فى عملية الخلق... وهو خاصية لصيقة من خصائصها... ونتيجة حتمية لها.

لكن هناك مرحلة تسبق عملية الخلق فى العمل الفنى، وهى مرحلة نستطيع التعرف على نهاياتها، لكننا نتوه إذا ما حاولنا أن نلتقط نقطة البداية فيها.

إنها مرحلة الفكرة الأولية.

ونحن عندما نتكلم عن الفكرة فى الفن، تلك الفكرة التى تحاول التجسد، شكلاً ومضموناً، فى عملية الخلق، نصر على أن نسميها الفكرة الأولية.

ليس هناك فكرة مكتملة ونهائية قبل عملية الخلق فى الفن (إذا ما استسلم الفنان للصدق الفنى) إن عملية الخلق الفنى قادرة - على الدوام - على أن تجعل من الفكرة

الأولية شيئاً آخر، إن لم يكن أكثر اتساعاً، وأكثر تشعباً وأكثر عمقاً، من الممكن أن يكون شيئاً مخالفاً تماماً لها.

ومرحلة الفكرة الأولية، التى تسبق عملية الخلق الفني، هى نتاج عناصر كثيرة – منها ما هو معروف و منها ما لا يزال مبهماً أو مجهولاً ـ وهذه العناصر كثيرة بحيث يستحيل حصرها.

بالنسبة للكاتب هى خارجية وداخلية، تنتمى لوعيه، ولمنطقة ما دون ألوعى لديه، ومنها ما هو منطقى وما هو انفعالى.

وبالنسبة للفكر هى ذاتية وموضوعية.

وبخصوصية تلك العناصر تولد الفكرة التى تغير الفهم العام أو الفهم السائد.

ليست الفكرة التى تغير ما هو سائد وليدة عبقرية الكاتب وحدها.

إنها وليدة عناصر كثيرة تتضافر في لحظة زمنية وتبقى فى انتظار عبقرية الكاتب.

لنأخذ هذه فى يدنا.. ولنعد ونتكلم عن المضمون والشكل.

ولنقل : إن تاريخ المسرح حديثاً، عرف من يتصورون أن المضمون الجديد (الذى يعبر عن رؤية خارجة عن الرؤى السائدة) يأتى بشكل جديد، ومن ثم بمرحلة مسرحية جديدة، أو اتجاه مسرحي جديد، أو صيغة مسرحية جديدة ، أو حركة مسرحية أحدث.

وعرف تاريخ المسرح ـ حديثاً أيضا ـ من يتصورون أن الشكل يأتى بمضمون جديد.

لكن الثابت أن أصحاب الاتجاه الأول كانوا هم أصحاب الإنجازات الكبرى فى تاريخ المسرح الحديث.

والحقيقة أننى لست من المتحمسين لتقسيم تاريخ المسرح إلى مراحل كلاسية، وكلاسية حديثة، ورومانسية، ورومانسية جديدة، وطبيعية، و واقعية... و... و... (وعدم التحمس هذا مقصور على تلقى الأعمال الفنية ـ قراءة أو مشاهدة ـ فالتلقى يجب إلا يفقد براءة غير مثقلة بأفكار أو تصورات مسبقة، لكنه عملية تأريخية ونقدية مقبولة) .

ولست أيضا بمستطيع أن أعارض هذا التقسيم.

فثمة ما يؤكد وجود سيادة مرحلة من هذه المراحل فى فترات زمنية معينة.

وثمة حقيقة - أيضاً - تقرر أن التقليد فى المسرح أكثر من التجديد بما لا يقاس.

ولكن بينما سادت الكلاسية القديمة لقرون.

واستمرت الرومانسية (قديمها وجديدها) لفترة زمنية طويلة (لكنها أقصر من تلك التى تسيدت فيها النزعات الكلاسيكية).

نجد أن تغير الاتجاهات المسرحية قد تسارع بشكل ملحوظ، مع تسارع الاكتشافات فى العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، بداية من السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر، تلك الاكتشافات التى غيرت رؤية الإنسان للعالم، و لنفسه، وزلزلت يقينه الذى تمتع به فى فترات سابقة كانت تطول، قبل أن تصبح قابلة للتغير، و الانقلاب.

إن زلزلة اليقين فى فترات زمنية بدت متباعدة حتى القرن السادس عشر، ثم تسارعها تدريجيا، تسارعاً بلغ ذروته فى القرن التاسع عشر، كانت العامل المؤثر، والحافز الفاعل، وراء ظهور اتجاهات فنية متعاقبة، ثم عندما بدا أن الإنسان قد افتقد اليقين تماماً فى القرن العشرين، تزامنت الاتجاهات الجديدة - أو كادت - فى ظهورها، مميزة هذا القرن - العشرين - عما سبقه من قرون.

وزلزلة اليقين السائد، وما يتبعه من اتجاهات مسرحية جديدة، ينتصر لمن يقولون إن المضمون الجديد يأتى بالأشكال الجديدة.

أما الذين يتصورون أن تغيير الشكل المسرحى من الممكن أن يأتى باتجاهات جديدة، فقولهم يبدو صحيحاً نظريا أكثر من أن يكون رأيا تثبته شواهد عملية أكيدة.

إن تجربتى آرتو و بريشت خير شاهدين على ما نقوله.

لقد غيّر بريشت المسرح فى سنوات قليلة. (١)

أما آرتو وخلفاؤه فما زال تغييرهم للمسرح وعداً، يؤكدون أنه قابل للتحقق !.

---

(١) قال بريشت: «إن أي تجديد في الشكل لا يخدم غرضاً، ولا يستمد مبرراته من مضمونه الاجتماعي يظل شكلاً عقيماً تماماً لا ثمرة فيه. بريشت، تأليف: رونالد جراي، ترجمة: نسيم مجلي، مراجعة: د. أحمد كمال زكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص٣.

إن الشكل الجديد، يقود إلى تقنيات جديدة لا شك، لكن هذه التقنيات ككل التقنيات المسرحية قديمها وحديثها، تبقى فى انتظار من يوظفهـا فى مضمون جديد أو تبقى - وهذا هو الأصح - فى انتظار مضمون لا يتخذ معناه إلا إذا ما وظفها.

هذا هو الأمر الأول.

أما الأمر الثانى فقلنا أنه يتعلق بتشيخوف، وفى هذه النقطة أريد أن أركز على فكرة محددة.

صحيح أن الكتاب يجعل بؤرته إنجاز تشيخوف الذى قدمه للمسرح فى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، لكن الكتاب لا يقصد أن ينسب كل إنجازات القرن العشرين المسرحية، ولا يستطيع، إلى هذا الكاتب العبقرى، لقد فتح تشيخوف طريقاً، لكن مستكشفين عباقرة، استطاعوا أن يستمروا بنا فيه، وأن يعلمونا مجاهله، التى - بالتأكيد - لم يكن أغلبها معروفاً لتشيخوف.

إن كل الكتاب العظام يكونون - فى كل (أقول فى كل) ما تتضمنه حياتهم من لحظات خلق - متأثرين بغيرهم، مثلما يصبحون هم مؤثرين فى آخرين...

هكذا الفن، لا يبدأ فيه أحد من نقطة الصفر، ولا يضع فيه أحد نقطة بعد ختام.

لقد كسر تشيخوف البناء الدرامى التقليدى للمسرح .[1]

وكان كسر البناء الدرامى التقليدى هو إنجازه وهو عبقريته.

كسر البناء الدرامى التقليدى.. كان الطريق الذى فتحه ليكتشف لنا آخرون بعده عوالم جديدة لم تخطر على البال.

والحقيقة أن كثيرين من النقاد يرون أن إبسن كان مفتاح الباب الذى قاد المسرح إلى ما ناله من تطور...

وأن البعض يرون أن هذا الدور لعبه سترندبرج .[2]

---

(١) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. د. رشاد رشدى، الأنجلو المصرية نوفمبر ٦٨ ص ٢٦٧ وما بعدها.

(٢) المسرح الحديث، دراسة فى الدراما ومؤلفيها، تأليف أريك بنتلى، ترجمة محمد عزيز رفعت، مراجعة أحمد رشدى صالح، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يونيو ١٩٦٥، الفصل السابع والثامن ،ويتضمن على سبيل المثال آراء الكاتب، ويوجين أونيل المسرحى الأمريكى، وبرنارد شو.

لكن نقاداً ذوى شأن لا يقل عن السابقين يرون إن كانت لمسرحيات تشيخوف (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) أثر على المسرح الحديث لا يقل عن أثر إبسن، رغم اختلاف كل منهما عن الآخر..[1]

ولست أشك فى أن الآراء الثلاثة على حق.

لقد جاء إبسن بالكثير الكثير.

وجاء سترندبرج بالخطير.

وجاء تشيخوف بمنجل عملاق، قطع فروعا متشابكة، وأزال دغلاً، وقال لنا بمسرحه، هذا طريق فى غابة الفن الغامضة الساحرة لم يكن يبين من قبل، ولقد سار فيه خطوات عدداً، ومات، وعندما مات كان قد وضع على أوله لافتة مغرية، كتب عليها، هذا هو الطريق لمن يريدون الاستفادة من إمكانيات جديدة، جاءتنى من القصة القصيرة، قادرة على فتح عوالم مسرحية لم تطأها قدم من قبل.

نعم... لقد كان منجلة الذى قطع الفروع المتشابكة، والذى أزال دغلا، وأظهر مدخلاً لطريق جديد، مصنوع من معدن تقنيات القصة القصيرة .

وهذه قضية الكتاب.

* * *

والآن ـ أخيراً ـ لمن كتبت هذا الكتاب.

ودون مراوغة أقول : إن هذا الكتاب موجه إلى المبدعين.

موجه إلى المبدع الكامن الذى لم يكتب مسرحاً بعد، وتخايله و تخاتله الكتابة المسرحية، موجه إلى المبدع الناشئ الذى لا يزال لم يجد طريقة بعد، و لم يقبض بيديه على طريقته الخاصة فى الكتابة المسرحية.

موجه إلى مبدع أبدع كثيراً، لكنه يرى أن الإبداع بعد أن تعرّف على طريقه فيه، وقبض بيديه على طريقته الخاصة فى الكتابة، مازال طريقا يضم الجديد.. والجديد. والجديد.

---

(١) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن (سابق) ص,١٦١

ليس الكتاب، كتاباً أكاديمياً.

وهو ليس محاولة نقدية أيضا.

إنه محاولة تفكر بصوت مكتوب.

بصوت مصنوع من الحبر الأسود.

وإن كان الكتاب وسيلة لمعرفة جديدة، وهذا عين ما أتمناه، فإنه كان وسيلة معرفة لكاتبه قبل أن يكون للمتلقى.

إن الكتاب ـ كل الكتاب ـ تجربة معرفية، تستهدف التمعن فى مسيرة المسرح، ليعرف المبدع لماذا وكيف حاول من سبقوه، أن يجعلوا المسرح ـ مثلما الفن فى عمومه ـ وسيلة أكثر تعبيراً عن الإنسان فى صراعه مع نفسه فى صراعه مع الآخرين، فى صراعه مع الحياة، فى صراعه مع غاياته، ومع مصيره.

لهذا لا يعنى الكتاب بالأفكار ، ولا يعنى بالمذاهب المسرحية من حيث كونها نتاجاً متكاملاً ذا خصائص مكتملة، شبه معروفة.

إن الكتاب يعنى بالتقنيات... تقنيات الكتابة.

الكتاب معنى بأن يقول إن التقنيات ليست قيوداً أبدية، وليست أيضا وسائل مكتملة فى خدمة المضمون الذى يريد الكاتب أن يعبر عنه.

إن الكاتب الذى تراوده فكرة، يحاول أن ينتقى لها تقنيات تناسبها، لن ينتج مسرحاً عظيماً وإن أجهد نفسه.

والكاتب الذى تستهويه تقنية ما (أو شكل ما) ويريد أن يكتب على هداه، لن يكون ـ هو الآخر ـ كاتباً لمسرح عظيم، وإن تصور ذلك.

الكاتب العظيم، هو صاحب الحيرة العظيمة فيما يراه من أمور الحياة، صاحب الأسئلة العديدة، وهو الذى يكتب فى محاولة للتخلص من حيرته، يكتب ليفهم، أو ليجعل ما يحيره قريباً من الفهم، وهو ينقل حيرته إلى شخصياته (التى تعرف عليها جيداً وعاشرها قبل أن يشرع فى الكتابة، وأصبحت أجزاء متفاعلة فى داخلة، لكل

منها ملامحه التى لا تختلط بملامح الآخرين) ، و الذى يترك الشخصيات تنفعل، وتفعل، وتتفاعل، فى جهاد لفض بكارة الحيرة.

ليس من المطلوب للكاتب أن يصل بعمله إلى رأى نهائى فى موضوع، يكفيه أن يخوض فى حيرته مع شخصياته - ذات الاستقلالية - التى تعانيها مثل معاناته الأولية، وأن يلتزم مع شخصياته بالصدق الفنى، لا يفرض عليها شيئاً، ويقبل أن تفرض عليه أشياء، وهو فى كل هذا يعرف أن التقنيات المسرحية، كل التقنيات المسرحية، قديمها وحديثها، متاحة له، وأن تقنيات - لم تكتشف بعد - قد تكتشف على يديه، سواء وعى بالأمر أو لم يع.

لأصحاب الحيرة العظيمة - من المبدعين - هذا الكتاب.

و لعلى - منذ البدء - إستميحهم عذراً، فالكتاب لن يخلصهم من الحيرة، وقد - وهذا ما أتمناه - يزيد حيرتهم...

إن حياة بلا حيرة، بلا تساؤلات، حياة بلا مستقبل.

وهذا الأمر ينطبق أيضا على الفن.

* * *


مدخل

وثيقـــــة (١)

من الحق إذن القـول بوجـود وحش قـابع فـى قلب كل إنسـان، يتـحين الفـرصـة للاندفاع كعاصفة من الغضب، كما يبين فى اشتهاء إلحاق الأذى بالآخرين، أما إذا اعترض أحد سبيله يقتله (..) و عندما يحاول العقل ترويضه و تلجيمه، إلى حد ما، فـإن حـارس هذا الوحش يعـانى الأمـرّين، و لربما نزع الناس إلى تعليل ذلك بالشـر الكامن فى الطبيعة البشرية (..) إلا إننى أنسب ذلك إلى إرادة الحيـاة، التى تزداد شعوراً بالتنغيص و التكبر، من أثر المعاناة المستمرة للوجود، و من ثم تسعى لتخفيف عذابها بتعذيب الآخرين.

شوبنهاور (الفيلسوف الألمانى) ١٧٨٨ ـــ ١٨٦٠
من مقال متأخر له عن الطبيعة البشرية.

* * *

وثيقـــــة (٢)

نابليون : .... اسمعى، سوف أشرح لك حقيقة الإنجليز !. إن فى الدنيا ثلاثة أنواع من الشعوب : شعوب دنيا، وشعوب وسطى، وشعوب عليا، فالشعوب الدنيا والشعوب العليا تتشابه فى شىء واحد : ذلك أنها لا ضمير لها ولا أخلاق، لأن الأولى تحت مستوى الأخلاق، والثانية فوقه، ولست أخشى النوعيين، لأن الشعوب الدنيا لا تفطن إلى أنها بلا ضمير،

ومن ثم فهى ترفعنى إلى مصاف الآلهة، فى حين أن الشعوب العليا تفتقد الضمير لغير ما غاية أو غرض، ومن ثم فهى تنحنى لإرادتى، ولسوف ترين أننى أمضى فوق جميع الغوغاء، وجميع الطبقات المالكة فى أوروبا، كما يمضى المحراث فوق أرض الحقل !.. على أن الخطر يتمثل فى الشعوب الوسطى، إذا أنها تمتلك المعرفة والغاية معاً، غير أن لها موطن ضعف، ذلك هو إسرافها فى التقيد بالضمير والأخلاق.

السيدة : إذن فأنت ستتغلب على الإنجليز، لأن جميع أصحاب المتاجر من الطبقة الوسطى ؟!.

نابليون : لا فإن الإنجليز عنصر قائم بذاته. إذ ليس بينهم من ينحط إلى الدرجة التى يعنى فيها بالضمير والأخلاق، وليس بينهم من يسمو بحيث يتحرر من ربقة الضمير والأخلاق،.. على أن كل إنجليزى يولد وفى كيانه قوة خارقة تجعله يتوهم أنه سيد العالم !، فهو إذا أراد شيئاً، لم يصارح نفسه بأنه يريده، و إنما ينتظر فى صبر، حتى يتسرب إلى ذهنه بطريقة لا يدريها أحد، يقيناً بأن من الأخلاق ومن الواجب الدينى أن يهزم أولئك الذين يمتلكون الشيء الذى يبغيه، وإذ ذاك لا يعود ثمة سبيل إلى مقاومته !..، إنه كأرستقراطى يفعل ما يشاء و يستولى على ما يشتهى. وهو كتاجر يسعى وراء غايته فى دأب ومثابرة ينبعان عن إيمان دينى قوى، وشعور بالمسئولية الأدبية!..، إنه لا يعجز قط عن العثور على المبرر الخلقى، فهو - بتظاهره بأنه النصير الأكبر للحرية وللاستقلال القومى !- يتغلب على نصف الدنيا، ويضمه إلى مملكته، ويسمى هذا استعماراً.. وهى كلمة مشتقة من التعمير !!، وهو إذا أراد سوقاً للبضائع، التى يغشها ويزيفها فى (مانشيستر)، أرسل أحد المبشّرين ليعلم أهل البلاد - التى يريد أن يتخذها أسواقاً له - رسالة السلام !، فيقتل الأهالى المبشر، وإذا ذاك ينتضى أسلحته للدفاع عن المسيحية، فيحارب باسمها،

ويغزو باسمها، و يستولى على السوق كجزاء من السماء !..، وهو – للدفاع عن سواحل جزيرته ـ يضع قساً على سطح سفينته، ويرفع علماً عليه صليب، فوق أعلى صار بالسفينة، ثم يبحر إلى أقصى أطراف الدنيا، مغرقاً وحارقاً ومدمراً كل من يناوئه السيادة على البحار !..، وهو يزهو بأن الرقيق يصبح حراً، إذا مسّت قدمه أرضا بريطانية، بينما هو يبيع أبناء الفقراء من أهله ـ إذا ما بلغوا السادسة من العمر ـ ليعملوا فى المصانع تحت رهبة السياط، ست عشرة ساعة فى اليوم !، وهو يقوم فى تاريخه بثورتين، ثم يعلن الحرب على ثورتنا الوحيدة باسم القانون والنظام !!، ما من شئ قبيح وما من شئ طيب إلا وتجدين الإنجليز يفعلونه، ولكنك لن تجدى أبداً إنجليزيا يعرّض نفسه لأن يظهر بمظهر المخطئ، فهو يبنى كل أفعاله على أسس ومبادئ !، إنه يحاربك بمبادئ وطنية، ويسرقك بمبادئ تجارية، ويستعبدك بمبادئ استعمارية، ويعيش على عرق المومس البغى باسم الرجولة، ويؤيد مليكه باسم الولاء، ثم يقطع رأس مليكه باسم المبادئ الجمهورية، دينه دائماً هو الواجب فهو لا ينسى مطلقاً أن الأمة التى تهمل واجبها، وتنحاز إلى الجانب المضاد لمصلحتها الخاصة، أمة ضائعة.

" مسرحية رجل الأقدار "

تأليف برنا رد شو ـــ ١٨٩٥

* * *

وثيقـــة (٣)

دخلت الفلسفة الغربية دور أزمة عميقة، عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين الميلاديين، وتتمثل أعراض هذه الأزمة فى ظهور حركات فكرية تعارض المذهبين الأهمين، فى الفكر الأوروبى الحديث، أى المذهب الميكانيكى المادى،

والمذهب الذاتى، وهذا التغير لم يقتصر على ميدان الفلسفة، بل امتد إلى ما وراءه (إلى ميادين الاجتماع والاقتصاد والفن والإنسان بعامة)، ويمكن أن نقارنه - التغيير - مع الأزمة الكبيرة، التى أنتجت فى عصر النهضة الأوروبية، الثقافة الأوروبية الحديثة كلها.

ومن الصعب كثيراً أن نحدد علل هذه الأزمة، وهى علل متعددة بقدر ما هى متداخلة، ولكن الوقائع على الأقل واضحة : فقد وقعت أوروبا فى تلك الآونة، تحت ضغط حركة عميقة من الفكر الاجتماعى، واضطرابات اقتصادية خطيرة، وتجديدات جذرية فى الفن، وإصلاحات واضحة فى ميدان الدين.

ويتفق المؤرخون على أى حال، على أن بداية القرن العشرين الميلادى،ليست وحسب نهاية مرحلة، بل إنها إسدال للستار على مرحلة تاريخية طويلة، انتهى أمرها الآن، وكان إلى درجة أن العصر الجديد فى الحضارة الغربية لم يعد ينتمى إلى عصرها الحديث.

الفلسفة المعاصرة فى أوروبا

تأليف إ. آم يوسينسكى

ترجمة : د عزت قرنى

سلسلة عالم المعرفة (١٦٥)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت ص ,٣٧

* * *

وثيقـــة (٤)

إن أبناء الجيل ليسوا إلا عبيد شهواتهم، أناس متقلبون لا يثبتون على حال، يصورون إلههم إلها عبيطاً أبله واهى الإرادة، يصورونه فى الصورة التى تناسب زمانهم، و شهواتهم، يصورونه إلهاً لعبة يتصرفون فيه كما يشاءون، و هم بذلك

يفصلون بين الحياة و الإيمان و العقيدة، إنهم يصورونه إلهاً أصلع الرأس، وخط الشيب شعره، يغطى صلعته بطاقية صغيرة، أما إلهى أنا، فشىء آخر، إنه عاصفة إذا كان إلهكم ريحاً.. سميع رحيم إذا كان إلهكم أصم و قاسياً لا يرحم.. إنه إله قوى.. شاب مثل هرقل، إذا كان إلهكم قد أصبح خرفاً ضعيفاً وانياً، فى السبعين من عمره..

من مسرحية " براند " تأليف : إبسن

عندما وصل الإنسان إلى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى، كان من الواضح أنه قد روّع فى نفسه، وكان سؤاله الذى لا يجد له إجابة، هل انضوى - كإنسان - على كل هذه البشاعة، و كل هذه الوحشية ؟.

كانت مثاليات كبيرة - حاولت أن تتجمل فى الرومانسية - قد سقطت سقوطاً ذا دوى مرعب. وأوهاماً كبيرة فى جدوى الفردية والذاتية، قد تفتقت عن وحش، لا تختلف ملامحه الشوهاء عن الوحوش الأسطوريين، الذين مارسوا ظلمهم القديم للبشر، تحت شعارات براقة من الولاء للقبيلة، والإقطاعية، والملك، والقومية، والتدين.

وكانت أضاليل غائمة تمارس انهيارها تحت السمع والبصر، فقد كانت الثورة الصناعية، التى آذنت بمعدلات غير مسبوقة فى سرعة إنجاز - وكيفية إنجاز - التقدم العلمي والتكنولوجى، قد صنعت جيوشاً من المستغلين ببشاعة داخل دولها، والمستنزفين حتى القتل العمد، مع سبق الإصرار و الترصد، في المستعمرات.

كان الإنسان مروعاً فى نفسه.

وكانت المطابع(*)، وثورة المواصلات (بفعاليتها التى تم التوصل إليها فى ذلك الزمان) والازدهار الكبير للصحافة، والجهد الضخم لمراسليها، قد عمقوا جميعاً شعور الإنسان بوحشيته، إذا لم يعد من الممكن إخفاء الأمور، لأكثر من عدة أيام بعد حدوثها، قبل أن تنشرها الصحافة، و تجعلها على كل لسان، ثم تقوم المطبعة بتعليبها، وحفظها، وإبقائها متاحة، يستطيع من لم يشتر أن يتفرج عليها.

(*) أول من استعان بالمطبعة بشكل مؤثر هم البروتستانت فيما عرف بحركة الإصلاح الدينى.

كانت الكتب قد أتخمت بماض من البشاعة المقيتة.

والصحافة قد غصت بحاضر من البشاعة المعيشة.

وثورة المواصلات (بعد اختراع الآلة البخارية، التى أجرت فى البحار سفناً، فى وقت بدا للإنسان قياسياً فى ذلك الوقت، ودفعت بالقطارات من مكان إلى مكان، فى أوقات بدت قياسية هى الأخرى)، التى سمحت للناس - أو أقربائهم و أصدقائهم - بالتنقل هنا وهناك، قد جعلت - هى الأخرى - ذاكرة البشر، فى أوروبا الغربية، تحفل بكل ما هو مخيف، وربما كانت الكهرباء الوليدة، قد أتاحت للإنسان وقتا للسهر، إن لم يقرأ فيه، تبادل الأحاديث مع آخرين عما حدث، وعما كان، وعما أصبحت عليه الأمور.

هكذا كان الإنسان مروعاً فى نفسه.

* * *

كان مما حملته إليه الكتب، التاريخ الدموى للقبائل الهمجية البربرية الأوروبية القديمة ، فرأى فى أثينا الهيللينية استثناءً وحيداً لهمجية كاملة فى أكثر المناطق، وعسكريتارية غاشمة متحكمة فى بعضها، تلك العسكريتارية التى استطاعت قهر أثينا بأنياب جحافل إسبرطة، لتبرز بعد ذلك الإمبراطورية الرومانية، شديدة الضراوة القائمة، والقائمة على النهب محكم التنظيم، لكل شعوب العالم القديم، لكن قراءه متعمقة لأثينا الهللينية فضحت له - هى الأخرى - همجية كامنة، وأرستقراطية تتمتع وحدها بالديمقراطية، و لا تعرف الرحمة مع العبيد، و عنصرية غائرة حتى فى اليوتوبيات.

ثم أرته - الكتب - عصر الاضطهاد للمسيحيين، وبشاعاته التى لم ير العالم - فى أحط مراحله - ما هو أسوأ منها، ثم أرته - بعد انتصار المسيحية - وحشية الكنيسة ضد من أسمتهم بالوثنيين، و التى كان من جرائها دخول الوثنيين - هؤلاء - مرغمين إلى المسيحية (فتوح تعبد الناس بالسيف)، ثم تأثيراتهم - هؤلاء الوثنيون - على المسيحية نفسها، تلك التأثيرات التى ابتعدت بالمسيحية - المتمكنة بالقوة - عن منبعها السمح

الأصلى، وأدخلتها فى دائرة التسلط البربرى القاهر، والثراء الفاحش على حساب رعايا الكنيسة، وأغرقتها فى ظلام السحر والشعوذة والخرافة (المنحدرة من عقائد من أسموهم بالوثنيين !)، ومقاومة التقدم، وحرق العلماء، وبيع صكوك الغفران، وغيرها من بشاعات يندى لها جبين البشرية، عرفت بأنها العصور المظلمة فى الغرب.(*)

وعرف الإنسان أنه فى ظل الهيمنة الكنسية فى عصور أوروبا المظلمة، كان الإقطاع البشع قد ركز دعائمه، وكانت الكنيسة نفسها أكبر إقطاعى عصرها، كان الإقطاع قد أخذ عن أثينا أسوأ ما فيها، العبودية، ليصنع نظام القنانة، الذى دمر الملايين فى سبيل رفاهية غير مسبوقة لحفنة من النبلاء، والأمراء، والملوك، والباباوات أيضا (بل الباباوات فى الأساس !).

أيضا فى ظل الإكليروس - المتسلط و المتغطرس - دفعت الكنيسة ملوكاً أميين - كريتشارد قلب الأسد - على رأس عصاباتهم المفلسة، ليقودوا حملات صليبية فى أكثر من ثمانى هجمات على الشرق، لا شىء وراءها إلا الغصب والاغتصاب.

مرة ثالثة، وفى ظل السيطرة المستبدة للكنيسة، حدثت الكشوف الجغرافية، وتحت شعار التبشير، وبتدعيم من الإكليروس، ارتاد الأوربيون ثلاث قارات لم يرتدها غريب قبلهم، هما الأمريكتين (الشمالية و الجنوبية) وأستراليا، ومئات من الجزر المأهولة بشعوب بدائية العيش والتسليح والتنظيم، فأبادوا سكانها بالبارود (الأوروبى)، وفتحوها لاستيطان ملايين من مواطنيهم، تولت الشركات الكبرى أمر تهجيرهم إلى المناطق المحتلة، وتمويل مشروعاتهم فى العالم الجديد، منذ القرن السادس عشر، و لمدة استمرت إلى ثلاث قرون طويلة سوداء.

كانت عائدات غارة الكشوف الجغرافية، دموية الأسلوب استيطانية الهدف، من الذهب والمواد الخام قد جعلت غرب أوروبا وطناً للرجال الأثرياء، وقلبت موازين القوة

(*) من الخطأ إطلاق اسم العصور الوسطى دون تحديد جغرافى يشير إلى الغرب، ذلك أن الشرق فى هذه الآونة كان يتمتع بالنور، كل النور، إن من يخلطون، يتناسون - أو هم لا يعرفون - أن العصور الوسطى جزء من تصنيف لتاريخ المسيحية، وليست إحدى تصنيفات تاريخ العالم.

فى العالم بما أسماه ماركس التراكم البدائى للثروة ، الذى مكن مجتمعات الغرب الأوروبى من التحول إلى الرأسمالية، و هى لعنة عاناها الناس محلياً (فى أوروبا)، وإمبرياليا (فى مستعمراتها) لفترة طويلة، (و يعانون منها جحيماً نهماً عولمياً الآن) .

عرف الناس ـ كذلك من الكتب ـ أنه فى حروب بين الصليبين وأنفسهم، كانت إنجلترا الجرمانية قد أبعدت اللاتين من الساحة، و استغلت رحلة فاسكو دى جاما إلى الهند، لتسيطر عليها وتقيم صرح أكبر شركة منظمة للنهب المخجل، فى أرجاء لم تعرف إلا الثقافة الرفيعة، وديانات تسعى إلى الكمال الإنسانى على الأرض، كمالاً لا يكون إلا بالتناغم الطيب الرقيق الفعال مع الكون، بكل ما يضمه من جماد وحيوان ونبات.

لقد كان من نتائج هذه الهجمة التى تتضاءل إلى جوارها شراسة التتار الهمجيين، أن كتب التاريخ عن قرون النهب البشع، التى تلت الكشوف الجغرافية، أن سكان أوروبا الغربية :

ـ أفرغوا نيوزيلاندا وأستراليا والأمريكتين ـ تقريباً ـ من سكانها الأصليين.

ـ أبادوا أكثر من ٥٠ مليون نسمة من الهنود الحمر.

ـ خطفوا أكثر من ٢٠ مليون نسمة من الزنوج، واستعبدوهم.(١)

وفى المقابل، زادت ثروة أوروبا الغربية زيادة تعد طفرة لا منطقية، وزاد عدد سكانها إلى الضعف فى مائة سنة، وتضاعف عمر الإنسان الأوروبى ـ بعد مائتى سنة ـ عما كان عليه فى سنى الحروب الصليبية على الشرق.

نهبوا الذهب والفضة من أراضى الناس، وعبأوها فى خزائنهم.

وامتصوا النبض وعصارة الحياة من شرايينهم، واختزنوها فى خلاياهم.

وأصروا على أنهم المتحضرون !!.

* * *

---

(١) صوت الناس. الصادق النيهوم، دار ضياء الريس للنشر لندن.. تلخيص.

وكان أيضا مما عبأته الكتب، تلك الحركة المسماة بالثورة، والمعروفة بحركة الإصلاح الكنسى أو الإصلاح الدينى، أو الثورة البروتستانتية، و التى كانت إذا ما فككْنا أربطة المسوح الدينى عنها، وعرينا الهدف، نزاعاً طويلاً بين حكومات علمانية، وحكومات الإكليروس الكنسية، للسيطرة السياسية، كانت تمرداً يهدف إلى نقل السلطة من الحكومة الأسقفية، و القضاء الكنسى، إلى حكومات عموم الشعب، و قد انتهت بها الأمور إلى فضح التجاوزات المخزية للكنيسة الكاثوليكية، وإسقاط سيطرة الإكليروس السياسية والاقتصادية (الفعلية) والأيديولوجية (الزائفة) فى بعض الأقاليم.

وكانت العلمانية إحلال رؤية دينية محل أخرى، ولم تكن أبداً كما يتوهم البعض ويحاول أن يوهمنا بعض آخر، حركة ضد الدين، أو حركة تستبعد الدين، أنها فى النهاية حركة أحلت كنائس بروتستانتية بدلاً من كنائس كاثوليكية، لقد كانت العلمانية حركة ضد التسلط الكنسى فى الكاثوليكية، ولم تكن ضد الدين المسيحى، الذى كانت - ومازالت - ترفع أعلامه، ليبرر مسلك الرأسمالية المدمر للشعوب.

كانت الأيديولوجية المنهارة للكنيسة الكاثوليكية تؤكد إن لدى الإنسان روحاً أبدية لن تستطيع الخلاص من اللعنة، والحصول على البركة السرمدية إلا بمعاونة الإكليروس.[(١)]

وكان الاقتصاد، الذى تم ترشيحه للانهيار، هو الاقتصاد الإقطاعى.

وكانت السلطة، التى استوجب الأمر أن تنهار، هى السلطة الدينية. المهيمنة برجال الإكليروس على إدارة أمور الناس المعيشية.

لكن تأثيراً عميقاً لم يتم فى تكوين الصفوة الدنيوية الحاكمة، ولا فى أوضاع البناء الاجتماعى، وكانت النتيجة أن تغييراً ذا بال لم يلحظ فى أحوال من كانوا ينعمون بثراء ظلوم، و لا من كانوا يعانون الفقر فى ديمومة مظلومة.

---

(١) التاريخ من شتى جوانبه، مطالعات فى تاريخ الغرب، الجزء الأول، إعداد ستيفين أوزمنت، و فرانك تبريز، ترجمة د. أحمد المحمدى محمود، الألف كتاب الثانى، عدد ١٣٩ ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

لقد حدثت التغييرات داخل الإطار الطيّع للدولة الموناركية الأرستقراطية.

وسرعان ما اشتعلت حروب دينية طاحنة بين البروتستانت والكاثوليك، جرت فيها أنهار دم المؤمنين بأيدى المؤمنين (!)، وفى فرنسا، على سبيل المثال، دامت إحدى الحروب ثلاثين سنة (!)، و تسببت فى خراب للممتلكات شديد الفظاعة، وأعداد من القتلى لا تقارن بما تحدثه هجمات متلاحقة من الطاعون الأثيم.

دفعوا بعشرة أجيال من تاريخ الإنسانية فى الغرب إلى حمامات دم متعاقبة، وكما كان الكاثوليك يحرقون البروتستانت، كان البروتستانت، إذا أتيحت لهم الفرصة يخربون الأديرة، ويحرقون الكنائس، ويفتكون بأعدائهم، بل إن الشيع المختلفة التى تفرعت عن البروتستانت بدأت تضطهد إحداها الأُخرى، فاللوثريون - على سبيل المثال لا الحصر - كانوا يضطهدون اتباع كلفن و زونجلى، بل إن كلفن نفسه أصدر حكم الموت حرقاً على سرفينوس ، واتبع سياسة الاستبداد فى جنيف.(١)

عشرة أجيال رأت الأهوال تحت راية الإصلاح، ومقاومة الإصلاح، فى أوروبا !!.

لكن هولاً آخر كان ينتظر الإنسانية جمعاء على أيدى البروتستانت.

لقد جاءت الثورة البروتستانتية بما هو أفظع، لقد جاءت للشيطان بقرنيه، وعينيه الناريتين، وعقله الماكر، الذى لا يعرف للمراوغة الفجة حدوداً، فقد كان من آثارها أنها ترجمت العهد القديم ،وكان حتى ذلك الوقت سراً كنسياً لا يطلع عليه المتعلمون، وبالطبع العامة [من اليونانية القديمة إلى لغات الشعوب الأوروبية]، رابطةً بين المسيحية و شعب الله المختار أصحاب العهد القديم، و كان هذا خطأ مارتن لوثر الجسيم، (الذى حاول التراجع عنه فيما بعد، ولم يمكنه اليهود وأصحاب المصلحة من تصحيحه، إذا عمدوا إلى إخفاء كتابه - الآخر فيما يتعلق باليهود و أكاذيبهم ١٥٤٤م- الكتاب الذى حاول الرد فيه على ما أعلنه - فى كتابه الأول عيسى ولد

---

(١) تاريخ المسيحية، المسيحية فى عصر الإصلاح. عزت زكى - دار التأليف والنشر للكنسية الأسقفية. القاهرة ١٩٨٠ ص١٨٢ .

يهودياً ١٥٢٣ م) ـ خطأه الجسيم الذى قرر أن المؤمنين كلاب تحت مائدة اليهود، غاية أمانيهم أن يقتاتوا من فتات مائدة شعب الله المختار، ليكونوا جنوداً مخْلصين للمسيح المخلّص يوم يعود، وهكذا وجد ممتصو دم الشعوب ركيزةً عنصرية تجعلهم يستأهلون العيش على حساب شعوب لم يختارها الإله لنعمته (!!)، أو أنه اختارهم للاستعباد !! (على حد زعم العهد القديم) فإن رفضوا الاستعباد حقت عليهم الإبادة (وهو عين ما نعانى منه الآن من وحدة إمبريالى الدول البروتستانتية، أمريكا وإنجلترا، مع يهود إسرائيل، بينما نظن نحن أن معاناتنا إحدى عجائب اللوبى اليهودى فى أمريكا !!).

وسرعان أيضا ما قامت حرب أهلية فى إنجلترا، تحاول أن تحقق ما لم تستطعه ثورة الإصلاح الدينى (!)، اندلعت بأدوارها الحارقة المتتابعة فى العام (١٦٤٠)، بين قوى الملكية الموناركية، وقوى البرلمان، حين أراد كبار الأعيان أن يعبّروا سياسياً عن أوضاعهم الطبقية الوليدة المتحكمة، ولم تنجح هذه الحرب إلا بعد ثمانية وعشرين عاماً من القتل والدمار، استطاعت بعدها أن توطد النموذج السياسى الإنجليزى، الذى يقيد فيه البرلمان الحكم الملكى، فى وقت راح لويس الرابع عشر (١٦٦١ـ١٧١٥) فى فرنسا يقوى الحكم بحديده و ناره، لتوطيد السلطة الملكية بآثامها الكبيرة، تلك السلطة التى بقيت انتظاراً للثورة الفرنسية لتجتاحها ـ بعد سنوات مريرة من المعاناة القاسية، فى نهاية القرن الثامن عشر.

أما فى روسيا ـ فى نهاية القرن الثامن عشر ـ فقد كان بوجاتشوف، يقود ثورات الفلاحين ضد كاترينا بعد اغتيال زوجها بطرس الثالث، الأمر الذى احتاج أقل من قرن بقليل لإلغاء العبودية فى روسيا، وأكثر من قرن بقليل لإلغاء الملكية القيصرية نفسها.

* * *

وعرف الإنسان الأوروبي - أيضاً - أنه بينما كانت الثورة الفرنسية تدق أوتادها في فرنسا، كانت الثورة الصناعية تدق أوتاداً أخرى في إنجلترا، على حساب من لا يستطيعون إلا بيع قوى عملهم، لمن يعطيهم الفتات، تلك الثورة التي ارتأت أن لابد من إعادة تاريخ الكشوف الجغرافية الدامي، فيما عرف بالمرحلة الإمبريالية، لنهب المواد الخام اللازمة للتسارع الإنتاجي للآلة البخارية المكتشفة حديثاً، وفتح الأسواق الخارجية بالقوة، وإبقائها مفتوحة بمزيد من إراقة الدماء، غير مكتفية بامتصاصها الدراكيولي الدائم، فراحت الثورة التي أعلنت الحرية و المساواة و الإخاء في فرنسا، تسعى إلى ضرب الحرية و المساواة و الرخاء، في البلاد الموعودة، لتنال نصيبها من كعكة المستعمرات، مثلها مثل إنجلترا مهد الثورة الصناعية.

لقد عرضت الكتب تاريخاً مستمراً من تضحيات الشعوب الأوروبية والدمار الذي حاق بالناس والموارد، من أجل أن يغير الإنسان حياته إلى الأفضل، لكنها أكدت أنه في كل مرة كانت الوحشية هي التي تحتل الأرض بعد الصراع، لكي لا تستتب الأمور إلا لها.

وكانت الصحافة لا تتوانى في الإتيان بالأخبار المخزية للإمبرياليين الذين يزعمون أنهم مستعمرين، بمعنى أنهم يعمرون المناطق التي يسيطرون عليها، لكن أبشع ما جاءت به الصحافة كانت تلك الحرب التي عرفت باسم حرب الأفيون ، التي خاضتها إنجلترا بجيوش يدعمها البرلمان الديمقراطي (!!)، ضد دولة في أقصى حدود الأرض، الصين، لغير سبب إلا أنها ترفض دخول الأفيون، الذي يعرض شعبها للإفقار والموت البطيء، وتمنع - تحقيقاً للأمر - السفن البريطانية المحملة به من الوصول إلى أراضيها، ولكن المتحضرين (!!)، الذين لا حظوا أن الميزان التجاري بين الهند المستعمرة، والصين المستهدفة بالاستغلال، يميل لصالح الصينيين، قرروا أن يتحينوا الفرصة لاعتدال الميزان بزراعة الموت الأفيوني في الهند، وإدخاله بالقوات الملكية الإنجليزية المستنفرة تحت غطاء الرضا البرلماني الديمقراطي

السامى!! إلى أرض لا تصدر لهم إلا كل ما هو خير، وكل ما هو جميل، و تحمل فى عروق أبنائها رحيق حضارة عظمى تليدة.

* * *

ومرة أخرى يأتى دور الكلام عن نتائج حركة الإصلاح البروتستانتية، فالديمقراطية البرجوازية فى الغرب، و بأفكار منتقاة من حركة الإصلاح البروتستانتى، تبتعد منذ النشأة من أن تكون معادلة للحرية، و تصبح حكماً بواسطة العرق، تصبح - الديمقراطية البرجوازية - إحدى الاستراتيجيات الأربع لتنظيم الهيمنة فى العالم الحديث، فالحكام فى بلاد الديمقراطيات يعطون الطبقة العاملة حقوقاً قانونية، ويجعلون منهم مواطنين، ولكنهم يستخدمون الإجراءات البيروقراطية، والثقافية، لضمان استمرار فئة عرقية دنيا فى المجتمعات يقع عليها القهر، وهؤلاء قد يكونوا الكاثوليك فى شمال أيرلندا، أو السود فى الولايات المتحدة (أو - الآن - المهاجرين من العالم الثالث).

إن الديمقراطيات تعمل على استمرارية أيديولوجية شعب الله المختار، والمدقق يرى أن فكرة الاصطفاء هى واحدة من أكثر الأفكار ترسخاً فى هذه البلاد، وهى تظهر - كمحاولة آثمة للخداع - فى بعض الأحيان كفكرة من أفكار العلم أيضا (فى رحلة طويلة من أنثروبولوجيا السلالات إلى الخرائط الجينية)، عدا ظهورها الدائم كبشارة دينية (وهو اكتشاف بروتوستانتى يتناقض مع المسيحية، التى ترى أن المسيح أنهى الاختيار، وجعل مملكة أبيه للكافة، بعد تضحيته بنفسه، لكى يخلص البشر، كل البشر دون تمييز)، و ظهورها - أيضاً - فى الارتفاع الجديد لصوت اليهود، أصحاب الفكرة التى استلفتها البروتستانتية، بل أصوات من العلمانيين، الذين يرى بعضهم - هم الآخرون - أنفسهم مختلفين لأنهم ببساطة أكثر حداثة - و أكثر تحضراً بالطبع - من الآخرين.

وهكذا بدا الشعب المختار الصهيو بروتستانتى (والغربى الحداثى) و هو لا يعرف حداً يقف عنده، قد يعيش فى دول قومية، ولكن هذه الدول ليس لها حدود ثابتة ونهائية، فالبشر العاديون - غير المختارين وحدهم - فى نظرة يعيشون فى حدود ثابتة

ونهائية، أما العالم، كل العالم، فهو ـ كله ـ إرثهم الذى يستحقون، و نتيجة لذلك نشأت فكرة الإمبراطوريات فى العهد الإمبريالى، [ونشأت إسرائيل (التى لم ترسم حدوداً نهائية حتى اليوم) ونشأت بعد ذلك العولمة، التى تتزعمها ـ بالعافية ـ الآن الولايات المتحدة الأمريكية].

لقد كشفت الديمقراطيات فى مسلكها، فى العلاقات الدولية، عن نماذج قديمة/حديثة، ويستطيع المرء أن يقسم هذا النموذج إلى شقين، شق العلاقات مع بلدان ليست ديمقراطيات وبلدان أخرى تعتبرها ديمقراطيات، وبالنسبة للأولى فإنها تتسم بصورة مندفعة من العنف والاستغلال (علاقة الغرب بالعالم الثالث)، فإذا كان على المرء أن ينفذ ـ من اجل خلاصه المزعوم ـ مشيئة الرب (الصهيوبروتستانتية) فليس مهماً ما يفعله بأناس ـ غير متحضرين ـ لا يعدون شعباً مختاراً.

استنزاف فى الداخل إلى حد القتل.

واستنزاف فى الخارج إلى حد الإبادة.

هل هذا كل ما جناه الإنسان بتضحياته ؟!!...

أم أن الإنسان هو هذا الوحش الأسطورى الهائج دوماً ، الذى إذا ما شبع من دم بحث عن دم جديد؟!!.

هل الإنسان هو هذا الوحش، الذى لم تنجح المساحيق الحضارية فى إخفاء دماء تقطر طازجة كل يوم من أنيابه الشوهاء؟...

إن الأمر يستعصى على الفهم.

* * *

فى ظل هذه الظروف السياسية الاقتصادية الاجتماعية، و بتفاعلها مع نتاجها الثقافى، قطع المسرح ـ فى الغرب ـ مسيرة موازية طويلة.

ومسيرة المسرح الغربى هذه هى التى انتهت إلينا، لتبدأ عندنا ـ فى أمتنا العربية ـ فى القرن التاسع عشر.

والحقيقة أنه كان لنا مسرحنا الشرقي المختلف، قبل أن يبدأ المسرح الغربى فى الظهور، وفى التبلور على أنه المسرح، كل المسرح، وكان المسرح المصرى أقدم مسرح شرقى عرفه البشر، وإن كنا لم نلم بعد بكل ما يحيط به، لكن مسيرته انقطعت بورود ثقافات أخرى حاكمة ومتحكمة، فلم يتطور كثيراً (واختفى فى العروض الشعبية ليبقى كامنا فيها.. وبقى كذلك حتى بدأت تتقطع من حوله خيوط الشرنقة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.) وهذا اجتهاد لم يفض التاريخ خاتم أسراره حتى الآن (عدا المرحلة الطقوسية) والتى نعرف منها المسرحية الأشهر انتصار حورس و جزيئات مسرحية متناثرة غيرها، لكن ما نستطيع أن نؤكده أنه كان مختلفاً فى بداية تطوره المبتورة، عن بدايات المسرح الإغريقى، والسبب الذى يجعلنا نؤكد (هكذا بجرأة) أنه كان مختلفاً، تلك الرؤية الوجودية المناقضة للرؤية الآتيكية الغربية، التى كان ينظر بها المصرى القديم إلى آلهته، والتى أفسدها الإغريق فيما بعد، ومن تثقفوا برؤاهم من الرومانيين ـ بعدهم ـ عندما تدخلوا فى الأساطير الفرعونية، باثين رؤاهم الخاصة فى ثنايا تسجيلهم لها (بلوتارخوس كمثال واضح و فاضح).

لقد كان المصرى القديم يرى إلهه العام المسيطر عادلاً، خيراً، يوفر له الحياة، والسبل التى تمكنه من القضاء على شرورها، و هى سبل تتضمن إلى جانب صحوة الضمير الأخلاقية، العلم، وعدالة نظم الحكم، إن نظرة مدققة لأسطورة إيزيس وأوزوريس وحورس ـ إذا استبعدنا الإضافات، إغريقية الثقافة، رومانية التدوين ـ ترينا إياها أسطورة تتعلق بالحكم العادل، النافع بالعلم، الذى كان يمثله أوزوريس قبل أن ينقض عليه إله الصحراء والشر ست ، ثم ترينا بعد ذلك انقسام أوزوريس إلى إلهين تمثلهما عينان، عين على الدنيا هى حورس الابن، وعين على الآخرة يمثلها أوزيريس الأب، وأن الذين تثقل موازينهم فى الآخرة، هم هؤلاء الذين يعاونون حورس ـ دنيوياً ـ لضبط أمور الخير فى الحياة، والقضاء على كل الشرور، وقد كان الفرعون العادل هو صورة حورس على الأرض.

أما الآلهة الكثيرة الأخرى – التى تحير علماء الإجبتولوجى الغربيين، فكانت – أغلب الظن آلهة تمثل المحكمة العليا، التى عليها مراعاة ضبط الأمور وتحقيق

التناغم، الذى لا يقوم إلا على الحكمة والعدالة، ومجموعة أخرى من الآلهة الحامية للبشر تتوزع فى أقاليم مصر، كان المصرى يرى - فى وجودها المتنوع - ألا ضير عليه، إذا ما انتقل من محله إلى محلة أخرى، أن يتعبد لإله المحلة الأخرى، إذ أن كل الآلهة الحامية صورة من بتاح .(١)

هذه الرؤية العادلة للآلهة والحياة، التى تتضمن هزيمة الشر بكل صوره، وتشتمل على الحساب فى الحياة الأخرى، والحساب لا يكون إلا لمن يمتلك الحرية و الاختيار، بل والمعاونة السماوية فى مواجهة أقداره، تؤكد لنا أن بدايات المسرح المصرى المبتورة، كانت مختلفة كل الاختلاف عن بدايات المسرح الإغريقى، وأن امتداد هذا الاختلاف نراه الآن فى الفارق بين وظيفتى المسرح فى الشرق، وفى الغرب.

إن المسرح الغربى، الذى عرفناه على أنه المسرح، وما عداه ليس إلا محاولات مسرحية، كان نتاج رؤية مختلفة تماماً للعالم و الحياة.

لقد صنع الإغريق آلهتهم على شاكلتهم، أى تتنازعهم طبائع خيرة وشريرة، تنعكس فى أعمال هى الأخرى خيرة وشريرة، ولهذا كان القدر الإغريقى قدراً غشوماً فى لحظات، لا يستطيع الإنسان فكاكاً منها، وهذه هى الرؤية التى صنعت المسرح الغربى، منذ البدايات الآتيكية، وفى مرحلته الهللينية.

والذى يتابع مسيرة المسرح الغربى، سيرى أن صراع البشر فيه، انعكاس لصراع الآلهة، وأن أقدارهم وأعمالهم البشعة، هى نتاج صراع على الأوليمب بين آلهة لا تنتصر للخير دوماً، آلهة تتنازعها شرورها، كما تتنازعها عناصر الخير فيها.

من هنا رأى الإغريق أن الدراما العظيمة، الجليلة، هى التراجيديا، هى المأساة، والتى يواجه فيها البطل التراجيدى أحكاماً قدرية لا سبيل له للاقتناع بها، أو للتغلب عليها.

وقد استمر المسرح الغربى أسيراً لهذه الرؤى، حتى جاءت المسيحية، وكانت كفيله فى بداياتها بتغيير الرؤية العامة للعالم والإنسان، وبزوغ مسرح جديد، لكن المسيحية لم تفعلها.

---

(١) للمؤلف كتاب يتم إنجازه الآن بعنوان (إيزيس و أوزيريس وحورس) أول عقد اجتماعى فى التاريخ، يحاول فيه أن يشرح هذه الفكرة.

لقد جاءت المسيحية كأول دين للكافة، للبشر أجمعين، بعد الرؤية المصرية القديمة لعلاقة الإنسان بالكون، وعلاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بغيره من البشر، وبدنياه، ومصيره (وللحق أيضا بعد الرؤية الزرادشتية)(١)،رؤية تتصل بإله عادل محب للبشر، يعينهم في محاولة انتصارهم على الشرور، شرور النفس، والشرور الناتجة من احتكاكاتهم بالآخرين، ويرسم لهم مصيراً مبهجاً للصالحين...

ما قبل المسيحية كانت الأديان البربرية والبدائية (ولا أقول الوثنية، فكتابات كثيرة تفهم الوثن على غير صورته الحقيقية، فلم يكن الوثن أبداً لذاته، لم يكن أبداً إلا تجسيداً لرؤية تحتوى الإنسان والعالم، لم يكن في حد ذاته هو الكل في الكل، كما تنحى الأدبيات الدينية إلى تصويره)(٢)، ترى الإله، إلهاً حامياً لأنصاره، في مواجهة الآخرين من البشر وآلهتهم، كان الإله، إله قبيلة، ثم إله مدينة، وللأسف فإن اليهود أصروا على هذه الرؤية لدينهم وإلههم، وبذلوا كل الجهد في صياغة توراتهم على هذا الأساس، فالإله عندهم إلههم هم، إله سلالة، اختارها، واستعبد كل من عداها من الآخرين، والتوراة، بصورتها التي وصلت إلينا، تؤكد على أن إله اليهود المحارب ينصرهم على آلهة الآخرين، ويستخلص لهم ممتلكاتهم، ويستعبدهم من أجل شعبه المختار، إذا ما أخلصوا له العبادة، بينما لا يسمح للأغيار- الجوييم - من غير أبناء السلالة بأن يتدينوا بدينه !.

كانت المسيحية، بتضحية الإله العادل المُخلِّص، أول دين للكافة بعد الديانة المصرية القديمة، ودين الكافة، هو الدين الذي يؤثم صراع البشر مع البشر، حين لا ينتصر لبشر على بشر آخرين.. إنه دين ذو رؤية مخالفة للكون والعالم.

---

(١) الزرادشتية هي امتداد للثنائية المصرية القديمة، الخير و الشر، و فيها كانت الثنائية بين إله النور و إله الظلام، أما التعاليم البوذية، وهي تعاليم غاية في العظمة، كانت تسعى إلى التسامي الإنساني النيرفانا دون أن تتصل رؤيتهم، بحياة أخروية على غير الأرض، وبحساب عادل على حصاد الحياة البشرية في آخره.

(٢) مع أن القرآن يتكلم عن المشركين بأنهم يتخذون آلهتهم زلفى أو تقرباً من إله يحكم - ويتحكم في - مصير الإنسان.

ولقد جاء الإغريق قبل ظهور المسيحية ـ مثلما تؤكد كتابات كثيرة مقنعة ـ بديانتهم من الشرق، وكان من الممكن أن تكون لهم تلك الرؤية المخالفة التي بشرت بها الديانة المسيحية السمحة ـ فيما بعد ـ لكنهم تمسكوا من التصور البربرى، بصياغة الآلهة على صورتهم، وهى ثقافة خطيرة، ما أن أعتنقها الرومان، حتى عادوا بها إلى الأصل البربرى الخالص، متخلصين من إضافات الفلسفة الهللينية التى كانت تحاول أن تعدل الصورة.

لكننا قلنا أن المسيحية برؤياها الجديدة، كان من الممكن أن تعطينا مسرحاً مخالفاً ، لبدايات المسرح الأتيكى واستمراره حتى مسرح الرومان، وقلنا أنها لم تفعل، فالحقيقة أن الكنيسة المسيحية فى الغرب ـ للأسف ـ اعتبرت المسرح شأناً وثنياً، وحاربته، وخنقته، وقضت عليه، ثم عادت بعد قرون إلى محاولة لتوظيفه، لكن رؤياها فى تلك الفترة، كانت قد اختلطت بثقافات بربرية، جعلت الكنيسة مبعثاً لظلام القرون الوسطى، كما يجمع المؤرخون فى كل أنحاء العالم.

لهذا جاء المسرح الكنسى، مسرحاً داعياً للأخلاق النبيلة (بعد فترة قضاها فى عرض قصص و أمثولات إنجيلية) ، عارضاً الأخلاق النبيلة وكأنها استثناء يقوم به الصالحون، من أجل خلاصهم الأخروى، وكأنه ليس رؤيا جديدة للعالم بطبيعة كامنة فى البشر.

والحقيقة أن المسرح كان من الممكن أن يضيع كفن، لولا بقاء اللغة اللاتينية حية فى أوروبا، وجهود الأمة الإسلامية فى الحفاظ على اللغة الإغريقية و منجزاتها العلمية و الفكرية (وكذلك الكنيسة لأسباب تتعلق بالكتاب المقدس) ، ولولا المسرح الشعبى الذى ظل إفكاً يطارد فى كل الأقطار (لكنه كان الشرنقة التى ظلت الفكرة المسرحية بخصائصها كامنة فيها) .

وهكذا عاد المسرح لأصوله الإغريقية القديمة مع الكلاسية الفرنسية الجديدة، وساعده على الرجوع اهتزاز مكانة الكنيسة الكاثوليكية الغربية ، فى عالم أصبح كل همه التخلص من سطوتها الدنيوية (السياسية) ، وخلفياتها الإقطاعية (الاقتصادية) ،

الأمر الذى نجح ـ مبدئيا ـ فى الحركة البروتستانتية، لكن البروتستانتية اختلطت ـ كما قلنا من قبل ـ بفلسفة الشعب المختار، وكانت أساساً بنى عليه الغرب شراسته فى استغلال ثروات الوثنيين ـ فى نظرهم ـ سواء فى مرحلة الكشوف الجغرافية، أو فى المرحلة البرجوازية، وبعد ذلك فى الثورة الصناعية وما تبعها من استغلال إمبريالى، والحقيقة أن الكلاسية الجديدة، لم يقدر لها أن تصمد طويلاً، إذ بدا أن الإنسان كبطل تراجيدى مسئول عن أفعاله، أكثر من كونه ألعوبة فى يد أقدار غاشمة.

وهنا ظهرت الرومانسية، ظهرت فى محاولة لتجميل الواقع و الحياة، للحث عاطفياً على أن يتخلص الإنسان من وحشية لم يعرف أحد لماذا بدأت ولماذا هى مستمرة فى هذا الكائن القادر على العطاء.

لكن الرومانسية ـ مثل الكلاسية الجديدة ـ بدا أنها تتكلم وتصور وتحاكى بشراً لا يشبهون البشر.

لقد كان ظهور المدينة بشكلها الحديث، نهاية فاجعة لتلك الهالة التى ارتسمت طويلاً على وجوه العظماء، لقد اقتربت المدينة بالناس (عكس الإقطاع الذى تتناثر ممالكه، منبته الصلة) من الملوك، ومن الكنيسة، وأيضا من النبلاء والفرسان، وظهر للعيان، أن الهالة المنيرة، التى كانت تبين من بعيد، هالة كاذبة، سريعاً ما اختفت فى حياة البرجوازية الجديدة.

هكذا سقطت الكلاسية الجديدة بأبطالها الذين هم كأبطال التراجيديا الإغريقية أناس أجلّ من البشر، وهكذا أيضا لم يكتب للرومانسية البقاء فى محاولتيها للهيمنة، خصوصاً تلك المحاولة التى بدأت حول منتصف القرن الثامن عشر.

كان الإنسان ـ كما قلنا ـ قد روع فى نفسه.

لم يعد مقتنعاً بأن الأقدار تلعب ضد مشيئته.

لم يعد يرضيه تلك المحاولات التى عمدت إلى تجميل الحياة.

وفجأة ظهرت الطبيعية ، ظهرت كاتجاه يدين الإنسان، ويجعل من الشر أقوى مكوناته، ولقد سبقت الرواية المسرح فى هذا المجال.

لكن الإنسان أيضا لم يقتنع بأنه هذا الكائن الشائه البشع.

كان يداخله شعور ملّح بأنه صنيعة ظروفه الحياتية بقدر ما هو صانع لها...

وهنا بزغ فن الواقعية ، وهو يرى فى الإنسان ضحية يحاول الخلاص من واقع (وليس قدراً) مفروضاً عليه. ولم تبتعد الواقعية عن الطبيعية ابتعاداً فارقاً.

كانت الواقعية هى الطبيعية فى ظل ظروف اجتماعية، اقتصادية، سياسية مهيمنة على الإنسان و من ثم تصرفاته.

ولقد وصلت «الواقعية» إلى أعلى ذراها على يد إبسن النرويجى سليل مدرسة المسرحية جيدة الصنع الفرنسية . ووصلت الطبيعية (التى لا تخلو من اتصال بالواقعية إلى أعلى ذراها على يد سترندبرج.

لكن إبسن و استرندبرج كانا أسيرى البناء الدرامى التقليدى للمسرح.

كانا قد فعلاً بالبناء التقليدى ما يريدان...

بل إن استرندبرج أوغل فى استخدام البناء الدرامى التقليدى - عامداً - فأعاد وحدة الزمن ووحدة الحدث، ووحدة المكان إلى مكانتها القديمة، خصوصاً فى تجاربه الأخيرة، التى عرفت بمسرح الغرفة، وكانت المشكلة أن المسرح ببنائه الدرامى القديم أو التليد التقليدى، يحتاج يقيناً من كاتبه، يقيناً يجعل التصاعد نتائج مترتبة على أسباب...

ولم تكن الحياة بهذه البساطة.

لم تكن الحياة تخضع لهذه المنطقية الأرسطية لمبدأ العلة والنتيجة.

كانت الأسباب دوماً جبلاً من جليد، ما يبين منه، أقل كثيراً مما يخفيه الماء.

و كان البناء التقليدى يحتاج يقيناً، وكان الإنسان قد فقد اليقين.

و كان المسرح فى حاجة لمن يكسر البناء الدرامى التقليدى القائم على اليقين، ليقدم بلى درامية جديدة تستوعب لا يقينه، تستوعب حيرته.

كان المسرح فى انتظار تشيخوف!

هل فعلها تشيخوف؟

وثيقــة

سألت مرة الأستاذ: نجيب محفوظ:

- في «ثرثرة على النيل»، توقعت حضرتك النكسة قبل أن تدهمنا بعام، كيف عرفت أن نكسة قادمة؟!!

ورد الأستاذ بصدق وتواضع:

- هل كان في مصر وقتها من يتوقع نكسة، حتى أعرف أنا أنها آتية؟!!.

إذن فقد عرف العمل الفني الجيد، وتشوّف ما لم يكن يعرفه، ويراه كاتبه «الأستاذ».

وفي كتاب جمال الغيطاني «نجيب محفوظ يتذكر «قرأت ما أذهلني، فسألت الأستاذ:

- أحقا أردت أن تكتب بداية ونهاية كوميديا؟!!.

- فعلا، أردت أن أكتبها كوميديا، عن بطليها اللذين كانا معنا في المدرسة، وكانا يمارسان علينا كل حيل النصب «القراري» ليخرجا من جيوبنا «بصنعة لطافة» كل قرش فيها ويأخذاه، لكنها انقلبت في يدي إلى هذا القدر الهائل من الحزن على من أردت الضحك منهما!!.

أي أن العمل الفني يفرض على مبدعه، ما لم يكن يتصور أن يفرض عليه.

ومرة قال نجيب محفوظ لجلسائه:

- أنا كتبت «خان الخليلي» عن شخصية حقيقية، كان موظفاً فى إدارة الجامعة، وبقيت خايف موت يقرأها، ويعمل معايا جناية، الغريب إنه قرأها وما عرفش نفسه فيها.

ألم نقل أن الشخصية الفنية ليست مرآة سلبية لمصدرها الواقعى.

وذات ليلة فى منزل الأستاذ الدكتور يحيى الرخاوى قلت للأستاذ نجيب محفوظ:

- أنت دائما تقول أنك تحب وتقدر الرئيس السادات، بينما لم يدِن عمل فنى السادات وعصره مثلما أدانته مجموعتا «الشيطان يعظ»، و«الحب فوق هضبة الهرم»، بل إن رواية «ليالى ألف ليلة» قالت إنه لابد مقتول!.

وتساءل الأستاذ مفكراً وهو الذى يعرف أن للعمل الفنى أكثر من قراءة:

- حقيقى الكلام ده ؟!!.

أى أن العمل الفنى يقول بالحدس ما لا يتصور الفنان أنه مقتنع به.

(خل بالك أننى قلت إن «ليالى ألف ليلة» قالت، ولم أقل أن الأستاذ نجيب محفوظ قال فيها، فالواقع أن العمل الفنى هو الذى يقول ما يعرفه المؤلف، وما لم يكن يعرفه، حتى عرفه العمل، أو عرفه من العمل).

إننا فى كل ما قلنا لم نعمد إلى القول بأن لا دخل للأديب واعيا فى عمله.

فقط نقول أن للعمل الفنى - المكتوب بصدق - رأيا أكثر تطوراً من رأى الأديب، قبل عملية الخلق، وقد يكون له رأى بمعزل عن رأى الأديب أثناءها.

وإن الحرية وسيلة الأديب للاستغراق فى الصدق الفنى.

ونقول إن العمل ليس رأى الأديب.

وإن للعمل الفنى رؤيا قد يتعرف عليها الأديب بعد تمامه، بل ربما تعرف عليها - بعد ذلك - عبر النقد والتلقى.

وإن رأى العمل لا يشبه - أبداً رأى عناصره ومكوناته، إنه الصراع الجدلى، وناتجه، من اشتباك هذه المكونات.(١)

---

(١) من مقالة للمؤلف، الثقافة الجديدة، عدد سبتمبر ٢٠٠٠، من ص٩٨ - ١٠٧

فى حياة تشيخوف - كما فى حياة أبطاله - أشياء محيرة.

لقد كان لغزا، مثلما كان أبطاله ألغازا.

لم يُعرف من احتقر الضعف الإنسانى مثله، وندد به.

ولم يعرف أيضا من تعاطف مع الضعف الإنسانى فى أحط مظاهره كما فعل، ولا من عالج هذا الضعف بكل تلك الشاعرية التى عالجه هو بها.

كان هو الذى قال «أن تحيا من أجل أن تموت، ليس شيئا مسليا أبدا، ولكن أن تحيا وأنت تدرك أنك ستموت قبل الأوان، فهذا شىء أحمق تماما».

ثم كان هو الذى تزوج عام ١٩٠١ (وهو فى الواحدة والأربعين من عمره، وقبل ثلاث سنوات من وفاته) فى وقت اشتد عليه فيه مرض السل، وكان عارفا - وهو يتزوج - كطبيب، أن المرض لم يجعل له أى أمل فى الحياة، وأنه لن يتيح له - ولمن حوله ممن يحيونه - إلا لحظات قليلة معبأة بكل أنواع العذاب!!.

وكان هو الذى أعلن فى مواجهة من ادعوا أنهم لا يفهمون فنه المسرحى، أن الحياة نفسها مستعصية على الفهم.

وكان هو - فى ذات الوقت - صاحب الأمل الكبير فى أن تغييرا إلى الأفضل سوف يجئ، معلنا حزنه، وحزن بعض أبطاله المسرحيين، بأنهم لن يكونوا موجودين عندما يجئ هذا الجديد المنتظر!!.

قـد نجـد فى تناقضـات تشيـخوف هـذه ـ وغـيرها كثير ـ مدعـاة للحيرة، لكننا قد ـ وأقول قد نجد فيها مفتاح السر كله.[1]

ولد تشيخوف عام ١٨٦٠.

كان جـدة قِنا (عبداً فى إقطاعيـة)، وقد استطاع الجد أن يشترى حـرية عائلتـه عام ١٨٤١، (قبل عشرين عاما من تحرير العبيد فى روسيا، على يد الكسندر الثانـى، وقبل تسعة عشر عامـا من مـولد تشيخوف) بمبلغ كبير وقتـها، ٣٥٠٠ روبل (مبلغ يعادل أربعين ألف دولار فى تلك الآونة)، وكان الجد قد جاهد فى توفيره، من عمله كمدير لممتلكات سيده، أما أبوه «بافل يجوروفيتش» فقد استقر فى «تاجانروج»، على شاطئ بحر آزوف (البحـر الأسود)، وتزوج من «يوجينا موروروف» وكانت ابنة تاجر أقمشة محلى، وافـتتح بقالة صـغيرة يتعيّش من أرباحـها وأسرتـه، وفى «تاجـانروج» ولد تشيخـوف (٢٩ يناير ١٨٦٠)، فكان الثـالث بين ستـة أبنـاء لوالديه، هم ألكسندر، ونيقولاى، و«أنطون»، ومارى، وإيفان، وميخائيل.

أرسل تشيخـوف إلى مدرسـة للأطفال اليونانيين، وهو فى السابعة من عمره، ثم التحق بعد سنتين بمدرسة «تاجانروج» الثانوية.

وقد لازمه فى طفولته إحساس بالذلة والمهانة لا يفارقه، لانحداره من جد عاش لفترة طويلة عبدا، وكان هذا الإحساس يدفعه إلى تحاشى الأطفال والناس، والابتعاد عن رفقتهم، وكان بالتأكيد السرٌ وراء مراقبته الصامتة لمن حوله، تلك المراقبة التى أفرزت ـ فيما بعد ـ قدرته الفذة على معرفة خفايا النفس البشرية، وأدبه العظيم.

---

(١) استفدت فى هذا الفصل كثيراً من مقدمات الأجزاء الأربعة لأعمال تشيخوف الكاملة «أنطون تشيخوف»، أعمال مختارة»، ترجمة د. أبوبكر يوسف، دار راداغا، موسكو، ومن الموسوعة الأمريكية، الجزء السادس ص٣٦٠ ـ ٣٦١، ومن مقدمة «شيطان الغابة»، والخال فانيا» التى كتبها محمد حسن التيتى، سلسلة المسرح العالمى، العدد ٤٠، وزارة الإعلام، الكويت، ومن كتاب الدكتور رشاد رشدى «فن الدراما من أرسطو إلى الآن» «مرجع سابق»، ومن دراسة للأستاذ أمير سلامة، العدد الأول ١٩٨٧، ص٦٠ ـ ٦٦ وإن كان لم يشر إلى مراجعة فيها، ويعتبر كل ما كتبته عن مجارشاك، هو ما استطاع فهمى أن يلتقطه من هذه الدراسة الأخيرة.

فى العـام ١٨٧٦، أفلس أبوه، وفر من دائنيه إلى موسكو، تاركا ابنه وحـيدليـتقى غائلة الجوع، بإعطائه الدروس الخصوصية، لبعض من يسبقهم ـ قليلا ـ فى العمر.

وبعد أن تخطى تشيخوف الامتحان النهائى (الذى يعادل الثانوية العامة عندنا)، أُعطى منحة من مجلس المدينة، لاستكمال تعليمه فى دراسة الطب بجامعة موسكو، وبقى أثناء دراسته، يساعد عائلته من المورد المالى لكتابته قصصاً قصيرة، كان ينشرها تحت اسم مستعار (أنطوشا تشيخونتى) وهو اسم قريب من اسمه الحقيقى (أنطون تشيخوف)، فقد بقى أبوه بلا عمل، وأدمن أخوته الخمر هروبا مما آل إليه وضع الأسرة.

كانت القصص القصيرة الأولى لتشيخوف، قصصا فكاهية، كتبها لمجلات مثل «بوديلينك» (المنبه)، و«ستريكوزا» (الجرادة)، و«أوسولسكى» (شظايا)، وهى مجلات أسبوعية فكاهية، كانت تصدر فى بطرسبورج آنئذ، وقد جمعها، أو لنقل جمعت، بعد ذلك فى كتاب «حكايات ميلوميتا»، الذى صدر على نفقة إحدى تلك المجلات، فى الغالب (ويعتقد أن بعض قصصها، وليس كلها، قد أعيد نشرها فى مجموعات تشيخوف التالية، إذ قال تشيخوف بعد ذلك بسنوات «إن أنطون تشيخوف غير راض عن الكثير مما كتبه أنطوشا تشيخونتى»)، أما المجموعة الأخرى التى نشرها فى ذلك الوقت، فكانت باسم «قصص منوعة»، وقد اكتشف النقاد تشيخوف، ونبضاته التأملية الساخرة والساحرة فى آن، فى تلك المجموعة الجميلة (والأهم أن اكتشفها قبلهم «سوفورين» الذى كان رئيسا لتحرير أشهر جرائد بطرسبورج اليومية «نوفوى فريميا»، والذى أصبح صديقا حميما لتشيخوف، فكانت صداقته تلك فاتحة عهد جديد فى حياته الأدبية، وتعتبر المراسلات التى جرت بينهما، والتى نشرت بعد ذلك فى ستة مجلدات، من أروع الكتابات الأدبية فى ذلك العصر، وإضافة مبهرة لأعمال تشيخوف كلها).

حصل تشيخوف على شهادته العليا فى الطب عام ١٨٨٤ (وكان قد أصيب قبلها بعام واحد بالدرن، المرض الرئوى اللعين، الذى لم يكن الطب قد اكتشف له علاجا

ناجعا بعد)، وعمل - لفترة وهو المريض! - طبيبا بمستشفى «زمستفو» (المستشفى الذى تكرر ذكره فى مسرحياته) فى «سكرينيسك»، وهى مدينة صغيرة قريبة من موسكو، بعدها أكمل تدريباته الطبية فى موسكو، بينما كان يكرس معظم وقته للكتابة، التى تفرغ لها تماما فيما بعد.

فى عام ١٨٨٨، فاز تشيخوف بجائزة بوشكين للآداب عن مجموعته القصصية «الشفق»، وأصبح عضوا معترفا به، ومقدرا، فى جمعية أصدقاء الأدب الروسى.

وفى صيف ١٨٩٠ قام تشيخوف برحلة قضى خلالها بعض الوقت فى جزيرة «ساخالين»، وكانت تضم مستعمرة يمضى فيها المذنبون المدانون إجراميا فترات عقوباتهم، وقد أعد - أثناء رحلته - دراسة دقيقة عن حياة المدانين أولئك، كانت كتابة الأكاديمى الوحيد «أرض سخالين» (والذى صدر بعد ذلك فى عام ١٨٩٤، وأحدث تأثيرا كبيرا، فى تغيير النظرة إلى أولئك المساكين).

وقد قام تشيخوف بأولى رحلاته خارج روسيا القيصرية فى عام ١٨٩٢، وفيها زار فينسيا وفلورنسا وروما وباريس ونيس، ثم عاد إلى بلاده واشترى مزرعة صغيرة، بالقرب من قرية «ميليخوفو»، فى مقاطعة «سربوخوف»، بضواحى موسكو، وفيها قضى مع أبويه وأخته حوالى الست السنوات، قام فيها باستصلاح الأراضى، وتعبيد الطرق، وزراعة الأشجار، وساعد على إقامة المستشفيات والمدارس، وحين انتشر وباء الكوليرا الغادر فى نفس العام بالمقاطعة، ساهم فى مكافحته، وعين رئيسا فخريا لأطباء المكافحة فى منطقته، فراح يزور كل القرى، مساهما فى العلاج والتخفيف عن المرضى، وإلقاء المحاضرات للتوعية بين الفلاحين، هو الذى قرر ألا يمارس الطب، ربما لأن الأدب كان يقدم له دخلا أكبر يحتاج إليه هو وأسرته، وربما لأن من له موهبته، وهمومه الإنسانية، لا يستطيع الاستغناء عن الكتابة.

وفى نفس العام (١٨٩٢) انتشرت المجاعة فى مقاطعة «نوفوجورود»، فتطوع تشيخوف لمساعدة المنكوبين فيها، وقام بتأسيس هيئة قامت بجمع التبرعات من أجلها، لتزويد الفلاحين المعدمين - مع الطعام - بالخيول وقطعان الماشية.

ولما كان مرض السل قد تمكن تماما من جسده، أصيب بنزيف حاد فى العام ١٨٩٧، وهو يتناول الغداء مع «سوفورين» فى أحد المطاعم بموسكو، قضى فى إثره ـ بناء على نصيحة الأطباء ـ الشتاء فى نيس بفرنسا، وقد أبدى فى هذا الوقت اهتماما كبيرا، وتعاطفا ملحوظا مع «ألفريد دريفوس» (الضابط الفرنسى اليهودى، الذى اتهم وأدين ظلما فى قضية جاسوسية، واكتشف ـ بعد ذلك ـ أن إدانته كان القصد منها التغطية على بعض المنفذين الكبار ـ المتورطين فى الأمر ـ فى فرنسا، فتم تبرئته من الجريمة الشنعاء، بجهود عدد كبير من المثقفين فى العالم كله، بعد أن قضى وقتا عصيبًا وراء القضبان)، وقد دافع عنه تشيخوف أثناء محاكمته الظالمة دفاعا حارا، ضد من حاولوا تدنيسه والحط من قدره فى روسيا.

وفى العام ١٨٩٨ باع مزرعته، واستقر نهائيا بمنزله فى «يالتا»، حيث تزوج فى العام ١٩٠١، خاضعا لسطوة الحب الجميلة، التى بحث عنها طويلا، حتى كادت حياته تنتهى دون أن تخلع بعنفها المقدس أبواب قلبه ونوافذه، تزوج من «أولجا كنيبر»، وهى ممثلة فى مسرح الفن فى موسكو، وكان ذلك المسرح قد قدم له بعض مسرحياته، تزوج برغم أن وطأة المرض كانت قد اشتدت عليه منذ العام ١٩٠٠، وبدأ يعتصره الهزال بيدين لا ترحمان، وغدت رئتاه المختنقتان ـ بالتليف والتلف ـ معرضتين لنزيف قاتل، بين لحظة وأخرى.

وفى عام ١٩٠٣ انتخب تشيخوف رئيسا مؤقتا للجمعية الأدبية، وهى جمعية كانت ذات أهمية كبرى فى بلاده فى ذلك الوقت، لكن صحته كانت قد دخلت منعطفها المظلم القابض الأخير، وفى ١٠ يونيو عام ١٩٠٤، اضطرت زوجته لاصطحابه إلى مصحة بادينفيلر فى ألمانيا، فى محاولة بدت للجميع يائسة، فكان أن توفى فى ١٤ يوليو ١٩٠٤، وحمل جثمانه إلى موسكو ليدفن بها، بعد جناز بسيط[1]، لم يخل من

(١) قال جوركى عن جنازة تشيخوف» وقد انتقم الابتذال منه على ذلك (مقاومته الساخرة الدائمة للابتذال) بحركة طائشة، فقد وضع جثمانه فى عربة قطار كانت تنقل قواقع بحرية!، عربة خضراء قذرة كالبقعة، تبدو لى كأنها ابتسامة كبيرة ظافرة للابتذال، من عدوه المتعب، ومضى جزء من الجشد الصغير الذى اجتمع

أمور تثير السخرية التى عشقها حيًا، ولم يشارك فيه أكثر من مائة إنسان فى مقبرة نوفوديفيشى موناسترى.

* * *

قال تشيخوف إنه ولد فى تلك البلدة التى لم يكن الناس يفعلون بها غير الأكل والشرب والتكاثر، ويمضون أياما كسولة فارغة لا حياة فيها، إنها قرية تتصف بالقذارة والبلادة والكآبة والجهل».

وقال: «إن الحياة مشكلة مستعصية».

وقال: «كان جدى يتلقى سياط السادة النبلاء، وكان أصغر موظفى القرية يستطيع أن يهشم رأسه (بالرغم من أنه - الجد - كان يقوم بعمل من أعمال الموظفين، لكنه كان قانعاً)، وكان جدى يقسو فى جلد والدنا، وكان والدنا يقسو فى جلدنا».

وقال: «إننى لا أعتقد فى شىء (أى أنه لا يؤمن بأية أيديولوجية)، ولكن ربما كانت تعاليم تولستوى هى الأقرب إلى نفسى».

والحقيقة أن أقوال تشيخوف تلك تعبر عن الواقع الذى عاشته بلاده، وعاشه هو فى سنى عمره التى لم تتجاوز الرابعة والأربعين إلا بقليل.

لقد كانت روسيا فى وقته تعيش تحت وطأة حكم آل رومانوف، الذين اعتادوا على حكم البلاد بقبضة حديدية ظلوم، من خلال مؤسسات رجعية قابضة ثلاث هى الجيش، والبيروقراطية والمجمع المقدس.

كانت الرقابة مفروضة فى شراسة على القول والنشر والسفر، وحقيقة أن ألكسندر الثانى كان قد أصدر مرسوما لتحرير الأقنان فى روسيا (إرضاء للغرب الذى كان يرفع هذا الشعار الإنسانى (!!) فى تلك الآونة، بعد أن أصبح العبيد عبئاً بتكلفتهم

= فى المحطة لاستقبال جثمان تشيخوف، وراء تابوت الجنرال كيلر، المنقول من منشوريا، ودهشوا جداً عندما رأوا أن جنازة تشيخوف يصحبها أوركسترا الموسيقى العسكرية، وعندما اكتشفوا الخطأ بدأ بعض المرحين منهم يضحكون بصوت خافت ويقهقهون.

العالية على الجدوى الاقتصادية للمشروعات فى بلاده، مهددا من لا يلتزمون به بوقف التعاون الاقتصادى معهم) إلا أن مرسومه اشترط على العبيد المحررين أن يعوضوا سادتهم عما خسروه بعتقهم، على أقساط يلتزمون بها، وكان الهدف من وراء تلك المحاولة لإرضاء الغرب، هو انفتاح روسيا على الاقتصاد الغربى، الذى كان من نتيجته (مثل كل انفتاح على الرأسمالية الغربية، دونما مجتمع مدنى قوى، وضوابط ديمقرواطية حامية) اضطراب الاقتصاد الزراعى الروسى، وكان دعامة اقتصاد روسيا، وهجرة العديد من الفلاحين - تاركين الأرض - إلى المدن، مع انهيار الصناعات الروسية الصغيرة، وتحول العاملين فيها إلى عاطلين، مما شكّل - مع الشريحة العليا من أصحاب رءوس الأموال والبيروقراطين الفاسدين - ما أصبح يعرف فى روسيا فى ذلك الوقت بالرجال الزائدين عن الحاجة (هؤلاء الذين نلتقى بهم كثيراً فى قصص تشيخوف، وفى مسرحياته).

وقد كان الانهيار الحادث فى روسيا مقدمة طبيعية لاغتيال الكسندر الثانى، ومقدمة طبيعية كذلك لأن يحكم الكسندر الثالث المرتجف بلادة بقبضة بوليسية لا ترحم، تلك القبضة التى جاءته - وتجئ دائماً - على غير رغبة المخططين لها، مقدمة طبيعية، هى الأخرى، لحركات ثورية عديدة، وإن كانت تلك الحركات لم تؤت ثمارها، ذلك أن روسيا راحت تضطرب فى ذلك الوقت بين دعوتين، انشغل بهما المثقفون الروس عن التناقض الرئيسى مع الحكم المطلق، وهما الدعوة المتمسكة بروسيا السلافية، والدعوة التى لا تحيد عن المطالبة بتحديث روسيا، بانفتاحهما على معطيات الحضارة الأوربية.

ونتيجة لاضطراب المثقفين - ذلك - عاشت روسيا إحباطاً لم تعشه من قبل، وعانت من خيبة أمل، أدت إلى استشراء التواكل والغيبية والشعوذة واللامبالاة، بينما عمد الحكم المطلق، فى عهد نيقولا الثانى كما فى عهد سلفه الكسندر الثالث، إلى تدعيم أركانه بخلق أعداء خارجين، إذا لم يسانده محكوموه فى مواجهتهم، سهل وصمهم بتهمه الخيانه، وإخافة طابور طويل وراءهم يضج مما وصلت إليه الحال.

فى هذا الوقت كان ماركس وإنجلز قد أصدرا بيانهما الشيوعى، وكان داروين قد أصدر كتابه أصل الأنواع وأعلن مندل اكتشاف قوانينة الوراثية، فراحت تجمعات المثقفين الروس تتهاوى أكثر فى حلقات المناقشات الانعزالية غير المجدية، لاهين عن آثار هذه الاكتشافات التى ستغير الدنيا، وكأن الدنيا ستتغير - وحدها - دون أن يغيروا هم دنياهم.

كانت الحيرة والتخبط طابع المتعلمين الروس فى ذلك الوقت(عدا هؤلاء الذين ارتبطوا بحركة العمال فى بطرسبورج أولاً، والنظرية الماركسية التى هى علم تغير المجتمع عن طريق الطبقة صاحبة المصلحة فى هذه التغير، وحلفائها من شرائح الطبقات المختلفة، وفى طليعتها الفلاحون.

وهكذا لم يكن غريباً أن تكون الحيرة بنية تحتية أساسية فى أدب تشيخوف.

لكننا لو نظرنا إلى حياة تشيخوف نفسها لوجدناها مبعثاً ومدعاة لحيرة أشد، تحيطه بخيوط عنكبوتية لا يسهل الخلاص من شباكها.

فهو الصغير المتفوق فى دراسته، سرعان ما يصدم بإفلاس أبيه، وهروبه من دائنيه، وبقائه بعيداً دون عمل، وأيضاً بإغراق أخوته أنفسهم فى الخمر، بدلاً من أن يحاولوا استعادة المكانه التى كانت عليها الأسرة، أو حتى - وهذا أضعف الإيمان - استعادة القدرة على الاستمرار فى الحياة.

وهو الانطوائى، الذى يقيم تاريخ أسرته الملوث بالعبودية- دون ذنب جنوه - حاجزاً بينه وبين رفاقه، بل بينه وبين الناس جميعاً، يجد لزاماً عليه أن يندمج مع من يروعه الاقتراب منهم، لكى يتعيش من الدروس الخصوصية التى يعطيها لبعضهم.

ثم هو الذى يسخر منه الناس والحياة، لا يجد ما يقيم به أوده وأود إسرته إلا السخرية من الحياة والناس، فى قصص قصيرة، لا يرضى عن الكثير منها، وتتلهف عليها المجلات الضاحكة وقراؤها، فيكفل له ما كان يخافه ما يخاف عليه.

وبعدها، وهو يوشك أن يصبح طبيباً، يغتال حلمه فى الحياة مرض عضال، كان

ضمن ما تعلمه ألا شفاء مرجواً منه، ويكون عليه أن يطبب الناس، هو الذى ينخر المرض فى رئتيه.

وأخيراً هو الذى كان يتوق حياته كلها للحب، يجده - بعد طوال مرواغة- وهو على أعتاب الموت، فيكون ارتباطه - الذى لم يستطع له مقاومة - بمن يحب، صحبه موت، بدلاً من أن يكون مشاركة - حلم بها طويلاً- فى الحياه.

من ذا الذى يستطيع أن يفهم حياة تستعصى على الإدراك؟!.

من ذا الذى يستطيع أن يحياها وهى نفسها مشكلة مستعصية؟!.

ومن ذا الذى لا يستطيع أن يحبها ويحياها؟!.

لقد كتبَت عليه الحياة / الأقدار- ما كتبت.

وكتبت على معظم الآخرين إما التأذى باللا جدوى، أو التضور جوعاً، والعذاب جهلاً، والتهالك مرضاً، أو أن يعيشوا كالسائمة سواء فى مرتع خصيب، أو فى فقر يدفعهم دفعاً إلى الذلة والمهانة.

هذه هى الحياة...

ولا يمكن أيضاً أن تكون هذه هى الحياة.

* * *

حيرة كالمتاهة على المستوى العالمى (ألم نقُل إن الإنسان كان بعد نضال طويل دام، قد روع فى نفسه).[1]

وحيرة كالمتاهة على المستوى المحلى (فروسيا ذات المزاج الشرقى، التى تتجه قصرا لتصبح واحدة من مكونات المجتمع الغربى، بلا دروع تحميها من شراسة متوقعة، روسيا هذه لم تكن تعرف إلى أى مصير تتجه خطواتها، لقد كانت ككتلة من الصخر، نبتت عليها أوراق خضراء، لكنها تدحرجت من علٍ، منذ وقت لا تعيه

---

(١) راجع المدخل.

الأجيال، وها هى تسرع منحدرة فى هاوية، إن بدت للبعض لا نهائية، فإن آخرين كانوا يتوقعون ارتطامها فى القاع السحيق بين لحظة وأخرى).

وحيرة على المستوى الشخصي تتلخص فى كون الحياة مشكلة مستعصية.

وقد يرى البعض أننى بإعلاء نغمة هذه الحيرة المركبة والجدلية فى آن، إنما أحاول أن أجد عذرا يبرر لتشيخوف ما يقال عنه وهو كثير، أو أننى فى سبيلى إلى ضحد هذا الكثير الذى يقال عنه.

لكن الحقيقة شيء آخر!

* * *

قيل عن تشيخوف إن مسرحياته تمثل روح اليأس والقلق، والتساؤلات التى يتسم بها عصرنا.

وقيل إن تشيخوف عبر أكثر من أى كاتب مسرحى غيره، فى أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، عن وحشة الإنسان وعزلته وضآلته وعجزه أمام القدر القاسى، الذى يقوض حياته فلا يتركها إلا حطاما، لذا كانت شخصيات مسرحياته انعزالية مستبطنة، تشعر بالبؤس والضياع فى هذا العالم، فقد خابت آمالها، وتبددت أحلامها، فوقفت حائرة لا تدرى ماذا تفعل بنفسها، ماضيها ركام وأنقاض، وحاضرها تافه مرير، ومستقبلها لغز غامض، لا يلمع فيه بصيص من أمل، فلا غرو أن تصل كل شخصيات تشيخوف إلى نتيجة واحدة: إن أغلى أمانى الحياة وأعزها عقيمة، لا قيمة لها.

وقيل إن شخصيات أعماله المسرحية ذات نزعة هروبية من الواقع، إما إلى الخمر، أو القمار، أو الكتب، أو إلى غرفة المكتب، أو إلى البلادة واللامبالاة، أو إلى تصور المستحيل ممكنا، وإضاعة الحياة وراء سراب لا يبين إلا لها وحدها.

وقيل: يتركز اهتمام تشيخوف، أكثر ما يتركز، على الصراع الداخلى لشخصياته، وغالبا ما يكون ذلك على حساب الحركة الظاهرة، أو المباشرة مما يجعل مسرحياته تبدو باردة عقيمة، عديمة الحياة، فالناس فى مسرحياته كنظرائهم فى روايات بروس

كأفكار جويس، يتحدثون كثيرا، ويخططون كثيرا، لكنهم لا يفعلون شيئا، لذلك فمسرحة ممل، مسرح بلا أحداث، بلا حركة، مسرح غير درامى.

وقيل عنه لا عجب فى أن تعتبر بعض أروع أعماله المسرحية غامضة وغير مفهومه، وقال عنه تولستوى أعماله غير مجدية، لأنها تكتفى بتقديم الحالة، بشىء من الحياد والموضوعية، وهى تخلو من أبطال إيجابيين ثوريين.

هذا بعض ما قيل فى الهجوم على مسرحه.

أما المدافعون فكثر.

يرى دافيد مجارشاك أن النمط الدرامى لمسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى (النورس، الخال فانيا، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز) يمثل فى رأيه مرحلة فى إنتاجه المسرحى هى مرحلة الحدث غير المباشر (هذا النوع الذى يتم فيه الحدث الدرامى الرئيسى خارج المسرح، أما ما يحدث على المسرح فهى أحداث داخل شخصيات المسرحية، وعلى هذا فإن شخصيات العمل لا يفترض وجودها فقط فى اللحظات التى تعيشها أمامنا على الخشبة، إنها تعيش على المسرح وخارجه، واللحظات التى تعيشها خارجة تنعكس على اللحظات التى نراها على المسرح وتفعلها، كذلك فإن المفارقة لا يصنعها الحدث، لكن المفارقة غائرة فى أعماق الشخصيات).

ويرى مجارشاك أن هذه المسرحيات (التشيخوفية) تقترب من نمط المسرحية الإغريقية، فهناك عنصر الرسول الذى يخبر المتفرجين بما حدث خارج المسرح، ثم عنصرا الوصول والرحيل اللذان يقدمان حدثاً خارجياً، وعنصر الكورس الذى يعلق على ما يحدث، وعنصر الخلفية الذى يساعد على استكمال الحدث غير المباشر عن طريق الأغانى، والحكم الشعبية، واستخدام فقرات من مسرحيات عالمية، فى بعض الأعمال، ثم هناك العنصر الهام وهو عنصر التحول الدرامى - كما يعرفه أرسطو- والذى ينشأ طبيعياً من البناء الداخلى، بحيث يجب أن يكون ضرورياً أو محتملاً كنتيجة لما سبق.

والمهم أن تحديد ماجارشاك هذا يؤكد على حقيقة مؤثرة، وهو أن مسرح تشيخوف هو مسرح درامى بالدرجة الأولى وليس كما تصوره البعض مسرح بلا أحداث.

ويقولون: كان قصد تشيخوف أن يقدم للمسرح عملاً، أو أعمالاً، تخلو من الأحداث العنيفة، وأن تكون مسرحياته بلا بطل محدد، وليس فيها ملائكة أو أشرار، بمعنى أننا لا نجد أن الشر فيها هو المنبع الرئيسى لمعاناة الشخصية، فقد كان يقصد أن يقدم لنا شريحة من الحياة ـ كما هى ـ أبطالها من الناس العاديين، بأكبر قدر من الموضوعية، فالأحداث لا تنبع من السلوك البشرى، ولا تتحدد به، قدر ما تنبع وتتحدد بالعلاقات بين البشر وبعضهم، وبين البشر والكون، والحياة، وأنفسهم، فالسلوك البشرى ـ بما يتضمنه من أحكام أخلاقية ـ لا يهم تشيخوف كشئ فى حد ذاته، ولكن صلته بالحالة الإنسانية هو ما كان يهمه، ولذلك فإنه وقد أسقط السلوك من حسابه ـ أخلاقياً ـ نراه يقدم لنا شخصياته بجوانبها المتعددة، لأن هذا جزء لا يتجزأ من مظهر الحياة العادية، التى يحاول أن يوهمنا بها على خشبة المسرح.

ويقولون: كان تشيخوف يقصد أن يضرب المسرحية جيدة الصنع التى اشتهر بها سكريب وساردو، والتى نبغ فيها إبسن، ووصل بها إلى الذروة، والتى كان يراها حياة لا تشبه الحياة، ولكنها حياة مصممة لكى يتابع المتفرج العقدة وهى تنمو وتتأزم، غير معنية بالصورة الكاملة لهذه الحياة.

ويقولون: إن البناء الدرامى فى مسرحه(مسرح الحدث غير المباشر) يختلف أساساً عما سبقه فى تاريخ المسرح العالمى، فى عدم التركيز على بطل واحد، وإنما نجد ـ فى مسرحه ـ أن كل الشخصيات لها نفس الأهمية، مع تجنب الأنماط المسرحية المعروفة، وتقديم الشخصيات الحية عوضاً عنها، بالإضافة إلى استبعاد الأحداث العنيفة، فالأحداث العنيفة لا تصنع حيوات البشر، مثلما تصنعها ـ أو يصنعونها فى ـ لحظاتهم المملة الرتيبة، وبعدم قدرتهم الفعل الإيجابى لأسباب مختلفة.

ويقول توماس مان فى إحدى مقالاته عن تشيخوف يتحتم على الإنسان أن يواجه حقيقة فشله فى صراعه مع الحياة، وأن ضميره المتصل بعالم الروح لن يتلاءم البتة مع طبيعته، وواقعه، وظروفة الاجتماعية، ومن ثم لابد لتلك النفوس الكبيرة التى

تشعر بمسؤليتها الضخمة نحو الحياة، ومصير الإنسان، أن تعانى دائماً من أرق وليد نبيل.

ويقولون : إن أعمال تشيخوف هى ذلك النوع من الأرق النبيل وهى بحث متواصل هادئ النبرة وشاعرى الوسيلة عن الحقيقة. وعن الجواب الشافى للسؤال ماذا يجب أن نفعل؟.

ويقولون: كان تشيخوف يرى أن واجبه يفرض عليه أن يعايش عصره القاتم بلا يأس، وأن يفتح أعين مواطنيه على عوامل اليأس، فيلهبهم حقداً عليها، ويحفزهم إلى قهرها، واستئصالها، وأن عظمته تتجلى فى صلابة موقفه، فقد أبى أن يزيف الواقع المؤلم، كما أبى أن يتحول إلى التصوف الدينى، أو الدين مثلما فعل دستوفسكى وتولستوى.

ويقولون: كان هدف تشيخوف أن يبرز مفاسد عصره وأخطاءه حتى يدرك مواطنوه أنها مساوئ يتحتم عليهم الخلاص منها أفراح يعرى قوى الطمع والإرهاب، كى يوقظ أصحاب المصلحة فى التغيير، من سباتهم، فينطلقون كالإعصار يحطمون الأصفاد، التى كبلتهم مئات السنين، وكان تشيخوف يدرك خطورة الدور الذى يقوم به، وكان أن أخذ على عاتقه تصوير مظالم عالمه تصويراً واقعياً أميناً، لم يتلاعب فيه بالأفكار، ولم يتفلسف، فهو لا يبالى بالفلسفات النظرية، بل يعبر عن استهانته بالفلسفة، ومذاهبها، وأصحابها، وقد كان يقول لعنة الله على فلسفةِ أعظم مَنْ فى العالم، قاصداً إلى أن الفلسفات لم تحل مشاكل الإنسان.

ويقولون: كان منصفًا ومعلمًا ثورياً وهو يُحَمِّل الضحايا فى أعماله - جزءاً من المسئولية عما يحيق بهم من ألم وإحباط.

ويقولون: أن فى أعمال تشيخوف فكرة وحيدة، يتردد صداها فى معظم قصصه ومسرحياته، يمكن أن ننظر إليها على أنها تمثل فسلفته - فلسفته الوحيدة- فى الحياة، هى فكرة العمل، وهو يدعو إليها صراحة، ناهيا عن الخمول والكسل، وهو يرى فى

العمل ترياقًا فعالاً للهموم جميعها (هذا الأمر الذى ورد صراحة على لسان بعض الشخصيات فى مسرحيته الخال فانيا، و بستان الكرز).

وكان هذا هو كلام من دافعوا عنه.

* * *

والآن أستطيع أن أقرر أنه لا يعنينى هنا تأييد أو ضحد كلمات المدافعين، مثلما لا تعنينى مؤازرة أو تفنيد كلمات المهاجمين.

لا يعنينى أيهما لسببين:

الأول: أن الدفاع عن كاتب أو الهجوم عليه، قضيتان مغلوطتان، ذلك أن الفن يقتضينا أن نقرأ العمل الفنى (النص) ولا نقرأ كاتبه، فمحل الدفاع والهجوم يجب أن يكون النص لا الكاتب، والنص يضئ كاتبه فى مرحلة ما (فليس هناك كاتب لا يتغير، الحياة تغير الكاتب، وأعماله الفنية هى الأخرى تغيره، إذا ما التزم بالصدق الفنى، إلى الأفضل) وهكذا لا يمكن الحكم على كاتب بأنه كان كذا، يمكن أن نقول: كان، وأصبح، وتغير بعد أن أصبح إلى...، وذلك بوضع نصوصه فى تراتبها الزمنى الإبداعى، النص وحده، إذا أخذ على حده، يمكن أن يحكم على الكاتب - من وجهة نظر القارئ والمتلقى في فترة معينة من حياة الكاتب، لكن الكاتب - كشخصية عاشت حياة طالت أو قصرت - لا يمكن أن يحكم على نصوصه، فالعلاقة بين الكاتب ونصه علاقة جدلية، فيها تأثير وتأثر، والمركب الناتج (النص) ليس هو المجموع الجبرى للاثنين، إنه شئ أكبر من ذلك بكثير، فلا عبرة إذن بكينونة الكاتب الفكرية قبل عملية الخلق الفنى، ذلك أن هذه الكينونة تتغير، وهى تمارس الإبداع (سنوضحهما بعد قليل)، والكينونة المتغيرة تغيراً ضرورياً لحظة الإبداع لنص معين (تغيراً لا يتوقف) هى الكينونة الفاعلة، وحدها، لا ما قبلها ولا ما بعدها.

الثانى: أن هذا الكتاب ليس كتاباً عن تشيخوف، ولكن عن تقنيات القصة القصيرة، وأثرها فى تطوير مسرح القرن العشرين، وإمكانات متاحة فيها تعد وعداً بتغير جديد فى القرن الواحد والعشرين.

إذا لماذا عرضنا لسيرة الكاتب الشخصية؟ وعرضنا - أيضا - لآراء المدافعين عن الكاتب ومهاجميه؟.

هذان سؤلان جديران بالبحث عن إجابة لهما.

ولعل بعض الإجابة يكمن فى: أن الفن يبدأ (أو هو ينطق) من الملاحظات الشخصية للفنان، أقول يبدأ «فقط» ذلك لأن الفن ينتهى إلى أكثر من الملاحظة الشخصية الأولية بكثير جداً.

وإذا كان الفن يبدأ (ينطلق) من الملاحظات الشخصية، فإن سيرة حيان الفنان، التى وهبته الفرصة لكى يحصل على ملاحظاته الشخصية، مهمة، بل شديدة الأهمية.

لكن الفن - أثناء عملية الخلق - يتجاوز الملاحظات الشخصية المحفزة للإبداع، إلى حدود لا يمكن التكهن بها.

يقول «أرسطو» (منذ أكثر من ثلاثة وعشرين قرنا من الزمان) إن الفن (المحاكاة) ممتع لأنه وسيلة للمعرفة (مثلما هو وسيلة للتطهر).

والحقيقة أن الفن كذلك، إنه بلا جدال وسيلة للمعرفة، لكن السؤال هو (الفن وسيلة من للمعرفة؟).

لا أظن أن كلام أرسطو يقتصر (أو أننى أظن أنه يجب ألا يقتصر) على الفن بعد إبداعه (بعد تمام عملية الخلق) وأظنه يمتد ليشمل الفن أثناء عملية الإبداع، أى أنه وسيلة معرفة للمبدع نفسه، مثلما هو وسيلة معرفة بعد تمام عملية الخلق.

الفن نوع من التفكير.

لكن التفكير فى الفن.. تفكير حدْسى.

هو علاقة جدلية فائرة بين المعروف والملاحَظ (المؤثر) والكامن (فيما دون الوعى) والواقع.

نوع آخر من التفكير.. لا ينبنى بعضه على بعضه كالتفكير المنطقى.. ولا ينبنى على التجربة (بشروطها) والمشاهدة والاستنتاج.

إنه - نفسه - تجربة تفجر الحدْس.. ولعله أكثر اقتراباً من الكشف الصوفى.

وبهذا يكون الفن - فى رأيى - وسيلة معرفة للمبدع، والناقد، والمتلقى، جميعاً.

ليس الفن - كما يتصور الكثيرون - وسيلة المبدع لنقل معارفه للآخرين.

إن الإبداع يزيد المبدع - نفسه - معرفة بالحياة، أثناء ممارسة الخلق الفنى.

وكما يخرج الناقد والمتلقى من دهاليز العمل الفنى الجيد، أفضل مما دخلوا (أكثر معرفة بالحياة)، فإن المبدع هو الآخر يخرج من عمله (الذى تحرى الصدق الفنى - ولا شيء غيره - فى خلقه) بعد تمام الإبداع واكتماله، أفضل مما دخل فيه، أكثر معرفة بالحياة.

العمل الفنى يبدو أكثر معرفة من صانعه، أو مبدعه، لحظة الخلق، يبدو أكبر من مبدعه. لهذا يتعجب المبدعون حين يعاينون الأجزاء المنجزة من أعمالهم، لأول مرة بعد التوقف، أثناء عملية الخلق، يتعجبون مما أنجزوا، وغالباً ما يتساءلون، هل أنا حقا الذى أنجزت ما أنجزت؟!!، ولأنه يعرف أنه الذى أنجز، يصبح التساؤل فى حقيقته: كيف أنجزت ما أنجزت؟!!.

ولعل هذا كان وراء اقتناع العرب الأقدمين بأن للشعر شيطاناً، يصب كلماته فى آذانهم لحظة الخلق، ولعله السبب فى أنهم تكلموا عن وادى عبقر، حيث يسكن الجان الذين يمسون الشعراء بمس الشعر، ثم يتركونهم بعد ذلك إلى حين.

ولعل هذا أيضا هو أساس كلمة الوحى المرتبطة دوماً بالأعمال الفنية.

أما العلم الحديث - الطب النفسى منه على الأخص - فيرى فى لحظة الخلق الفنى انفصاماً بين المبدع وذاته، يفتت المبدع إلى شخوصه، ويدخله مع كل منهم إلى حلبة الصراع الذى يختنقون بأصابعه، فيريه ما لم تكن لتراه عينه، ويسمعه ما لم تكن لتسمعه أذناه، ويجعله يلمس بغير الأنامل، ويشم ما لم يرد على منخاريه من روائح، ويدفع حدسه دفعاً للانطلاق من منطقة ما دون الوعى فى عقله ليفهم ما لم يكن يفهم، بعد أن يلتقط ما لم يدر له فى خاطر.

إن الذين قالوا إن الفنون جنون لم يكونوا يكذبون، ذلك أن علم النفس الحديث، قد يرى بين الإبداع والجنون فارقاً بسيطاً، يرى أن الانفصام فى الإبداع يعود ليلتئم بعد تمام عملية الخلق، أما فى الجنون فالانفصام لا انفلات منه، ولا عودة.

نقول ذلك لنوضح، إن فناً لا يفاجيء مبدعه لحظة الخلق ليس فناً عبقرياً، إذ لا صدق فيه، أنه فن مصنوع، فن لا يتشوف.

وفنا لا يدهش مبدعه بعد الإنجاز (الجزئى أو الكامل) لن يكون فناً خالداً.

ذلك أن الفن - وهذا هو الممتع فيه خلّقاً وتلقياً - وسيلة للمعرفة.

ذلك أيضا لأن الفنانين - ومنهم الكتاب بالطبع - يبدعون ليفهموا، أو ليحاولوا فهم ما لاحظوه وأمسك جنانهم بحبال الدهشة، ليظلوا يعانون (شيء ينتمى إلى المبدأ الفرويدى للألم واللذة) حتى يحصلوا على راحتهم ، حين ينتهى العمل الفنى، ويرضون عنه، (رضاء فى الأغلب الأعم وقتياً و قصيرا).

و تشيخوف لم يفعل أكثر من ذلك، رأى ولاحظ، وحاول أن يفهم بالكتابة.

هذه واحدة.

* * *

أما لماذا عرضنا لأقوال المدافعين عنه، وأقوال مهاجميه؟!، فذلك لكى نقول أمرين:

أولهما : إن نقاداً غير قليلين يرون فى الأديب، ما ليس فيه (والغريب أن أدباء غير قليلين يحبون أن يروا - هم الآخرون - فى أنفسهم ما ليس فيهم !!).

ثانيهما : إن لدينا قناعة بأن ما قيل عن تشيخوف دفاعاً وهجوماً، على قدم سواء، هو الفن الذى نراه بموضوعه، وموضوعيته الجديدة (نقول الموضوع ونحن نعرف أن لا يمكن الفصل بين الشكل والموضوع، إلا نظرياً وتعسفياً، بقصد الدراسة التشريحية إذا ما صح القول) السبب وراء ما حدث فى مسرح القرن العشرين من تغيير وتطور، وأيضا وراء وعود بإمكانات كامنة فى نفس الاتجاه، قادرة على إحداث المزيد من التغيير والتطوير فى مسرح القرن الواحد والعشرين.

إن كلمات تولستوى عن تشيخوف ـ والتى سبق ذكرها ـ تتصور فى الأخير كأديب ـ مثلما يتصور كثير من النقاد ـ ما ليس فيه، إنها تمارس خلطا غريباً، دون أن تتصور أنها تفعل، وهذا الخلط الغريب يكمن فى أنهم ـ تولستوى وكثرة من النقاد ـ لا يرون فارقاً بين الفيلسوف والمفكر والأديب (فقط عندما يقرءون نصوص كاتب بالطبع)، ولعلنا انتبهنا بين الأقوال التى أوردناها فى مجال الدفاع عن تشيخوف، الذى مارسه البعض، قول أحدهم إن له فلسفة..، وقولهم أن تشيخوف كتب كذا لكى يحفز قومه على فعل كذا وكيت..) والواقع أن الفارق بين كل من الفيلسوف والمفكر والأديب فارق جوهرى، يجعل الخلط واضحاً، عندما تقول إن لأديب فلسفة، أو نقول إنه كتب ذلك مستهدفاً أمراً يحرض قومه على ارتكابه، ليغيروا ما بأنفسهم.

الفيلسوف صاحب نظرة كُلِّية، يستهدف منها الحصول على منظومة من أجوبة لمسائل كبرى.

والمفكر صاحب معطيات يراها مؤكدة، يستهدف منها الحصول على منظومة من أجوبة لمسألة يراها مهمة أو ضرورية أو عاجلة لكن الفنان ـ والأديب فنان ـ شىء آخر.

الفنان صاحب حيرة، صاحب أسئلة.

الفنان لا يبدع بنظرة كلية، إن ما تستغرقه هى التفاصيل الصغيرة (يبنى لها سُلَّمَهُ الصاعد من شديد الخصوصية إلى العام والمشترك الرحب).

والفنان لا يكون وهو يبدع صاحب معطيات يراها مؤكدة.

الفنان ينطلق من حيرته ـ أو يصل إلى هذه الانطلاقة من الحيرة ـ أثناء عملية الخلق نفسها، فى محاولة للإمساك بشىء يخاتله، وهو يمعن فى تفاصيل هذا الشىء، متمنياً (لكى يحصل على اللذة بعد الألم) أن يصل من الخاص جداً إلى العام جداً، أن يفهم..

إن الإبداع محاولة للإمساك بالمخاتل، ماذا هو، كيف هو، ولماذا هو.

لكن عمل الفيلسوف يبدأ حين يتصور أنه أمسك بالمخاتل (الكُلِّى) إمساكاً لا شبهة فيه، لكى يقدم له إثباتاً، ويرد به على أسئلته الكبرى، فإذا لم يستطع بحث عن غيره.

والمفكر يبدأ عمله عندما يستشعر أن معطياته أمسكت بالمخاتل، وأحاطت به، وهو يكتب لكى يقنع الآخرين بما اقتنع به، ويصل معهم إلى الإجابة عن سؤال ملح، فإن لم يستطع، ترك الأمر ـ هو الآخر ـ و بحث عن غيره.

و المبدع لا يستطيع أن يترك أمراً استفزه ليبحث عن غيره.

المبدع يجد نفسه مدفوعاً وراء ما استهواه وما استفزه فى محاولة لإنهاء حيرته.

ثم أنه لا أجوبة لدى مبدع، وهو يستطيع أن يمضى من حيرة إلى حيرة أشد بإبداعه، دون أن يرهقه إحساس بأنه لم يفعل شيئاً، أو يراوده سؤال لماذا فعل ما فعله، إذا ما كانت حيرته قد قادته إلى حيرة أكبر من الأولى.

إن الذين طالبوا تشيخوف بجدوى لما يكتبه، كانوا يطالبونه بأجوبة.

والذين تصوروه صاحب فلسفة، تصوروه ساعياً وراء الكلى .

لكنه كفنان، كان يلهث جارياً وراء المخاتل، ولأنه ألزم نفسه بالصدق الفنى، لم يلو عنق التفاصيل المحيرة للوصول إلى جواب شاف.

لقد ارتضى كفنان أن توصله حيرته ـ التى تستلهم التفاصيل ـ إلى حيرة أشد، وبعض الفنانين يقضون عمرهم، يعزفون تنويعات على وتر وحيد، أى أنهم يكررون محاولة، أو محاولات، لم تصل إلا إلى حيرة أشد.. وبعضهم يعيد كتابة العمل نفسه (بعد سنوات) فى عمل آخر، فى محاولة يائسة للوصول.

فعلها مثلاً تنسى ويليامز فى صيف ودخان التى أعاد كتابتها فى غرائب عندليب ،وفعلها تشيخوف نفسه، حين أعاد كتابة شيطان الغابة لتصبح فيما بعد الخال فانيا ، وفعلها بريشت حين أعاد كتابة «الأم شجاعة» أكثر من مرة لأن الجمهور تعاطف مع الأم (البرجوازية الصغيرة) ، وهو لم يكن يريد لجمهوره أن يتعاطف مع من تمثل البرجوازية الصغيرة، و إعادة الكتابة هذه كانت الحل الأخير أمامه، بعد أن فشلت محاولاته الإخراجية المتتالية لتشويه بطلته. ولقد كان رأى

الجمهور هو الأصح، وكان - رأى الجمهور - هو المعنى الكلى لعمل بريخت الإبداعى، الذى حاول تشويهه من الخارج (إخراجيا) لكن الصدق الفنى الكامن فيه منذ لحظة الخلق غلب محاولات التشويه وانتصر على الكاتب/المخرج نفسه.

لقد كان تشيخوف من الفنانين الأخيرين، الذين اعتادوا الحيرة، والكتابة فى محاولة يائسة للتخلص منها.

لقد ترك الفلسفة لأصحابها.

وترك الفكر لمدققيه.

وارتضى بالفن.

وكانت هذه عين عبقريته الفنية.

وكان هذا إنجازه الذى قدم به التغيير والتطوير.

* * *

ولعلنا الآن نفرد أوراقنا جميعاً مكشوفةً لنقول:

فعلها تشيخوف وغير وجه الفن وخلاياه.

فعلها حين عشق البساطة.

وفعلها حين عشق الصدق.

وفعلها حين عشق طريقته فى كتابة القصة القصيرة.

وهذا مربط الفرس.

* * *

الدليل على أن تشيخوف قد فعلها (ونحن نزعم أن ما التقطناه من نقاط كان السبب وراء هذا الأمر)، يكمن فى ثلاثة أمور دالة :

الأول : أن لينين قائد الثورة الروسية الاشتراكية فى أكتوبر ١٩١٧، والذى اتهم ديستويفسكى وقتها - فى مبالغة خاطئة - بأنه رجعى، مما أدى إلى منع طباعة أعماله لوقت، فى الاتحاد السوفيتى الوليد، لينين هذا هو من قال : عندما قرأت قصة عنبر(٦) لتشيخوف، لم أستطع البقاء فى حجرتى (..) فنهضت وخرجت إلى الطريق، وأنا أشعر بأننى حبيس تماماً فى العنبر رقم (٦) ، وهذا دليل على أن الأمر ليس أمر أبطال إيجابيين، كما يقول تولستوى، وأن الجدوى - أيضا فى غير ما يقول - قد تكمن فى الصدق الفنى الذى يستطيع أن يفضح الفساد والطغيان وجهل الإدارة، إن الصدق الفنى وسيلة الفن وغاية ما نطلبه من الفنان، وهو بهذا يدعم وعى السياسى، وللسياسى وسائله، التى لا يملكها الفنان، ولا يملك إليها سبيلاً، فالأدب لا يغير حياة الناس كفعل إيجابى، الأدب يعلى من التراكم الكمى للوعى، أما التغيير الكيفى فمسألة - بكل تأكيد - يستطيعها آخرون.

ثانياً : إن الأدب يجب ألا يخضع لأيدلوجية، ذلك أن أى أيدلوجية ليست كاملة ولا نهائية، إن لم يكمن نقصها فى التوجه الأصلى، والخطوط العريضة الاستراتيجية، فإن جانب وسائل التنفيذ، أو التطبيقات العملية يكون مكمن القصور، قصور فى محاولة الإبداع الجدلى مع الواقع المعيش، هذا القصور، الذى هو طبيعة الأشياء لأن الظروف دائمة التغير، و تحتاج لملاحقة فكرية، وتشوّف يستبق النقص المتوقع، والأدب يستطيع (إذا ما تحرر من كونه بوقاً للأيدلوجية، يهتف لصحيحها فى التطبيق، ويبرر أخطاءها، والتزم الصدق الفنى) أن يكون ضوءاً فضاحاً لهذه الأخطاء، وهذا ما حرم الاتحاد السوفيتى نفسه منه حين مجد الواقعية الاشتراكية فى الأدب، التى لم تكن فى أغلبها (ومن الظلم أن نقول كلها) هذا الضوء الكشاف. إن هذا يثبت أن فى الصدق الفنى، الذى لا يستطيع الأدب غيره، الكفاية كل الكفاية، وأن أدباً يفتقر إلى الصدق الفنى، وإن لم يفتقر إلى الأبطال الإيجابيين، والجدوى - قصيرة النظر - أدب يفقد المجتمع فرصته فى تصحيح أخطاءه.

ثالثا : حتى اليوم تقدم مسرحيات تشيخوف القصيرة والطويلة، فى ريبورتوارات أكبر المسارح فى العالم، وبرغم إغراقها فى المحلية الروسية، إلا أن الجمهور فى كل

مكان فى أرجاء الدنيا، يستطيع أن يرى فيها نفسه، وواقعه، وحلمه بأن تتغير الحياة لصالحه، وإلى الأفضل، حرصه على أن يعرف لماذا يعيش؟، وأى دور هو مطالب به فى الحياة؟، وأيضا يرى فيها عجزه عن أن يغير حياته، لأنه لا يبالى، أو لأنه يترك نفسه لدوامة الحياة، تدور به كيف تشاء، وتشده إلى قاع يجهل مصيره فيه، إن الظروف تتغير من مكان إلى مكان، وتتغير فى صيرورة دائمة فى المكان الواحد، لكن الإنسان يبقى هو الإنسان فى مواجهة ظروفه، أيا كانت هذه الظروف، و يظل مطالباً بما لا يفعله، و بأن يرفض ما اعتاد عليه، و ألا يكتفى بحنين إلى ماض يراه جميلاً، وبأن يحلم بمستقبل يبكيه أنه لا يفعل شيئاً لكى يكون جميلاً.

رابعاً : إن نقاداً كثيرين يرون خصوصية متفردة فى أدب تشيخوف، وآخرون - كثيرون - يرون أن تشيخوف قدم تقنية جديدة، يسمونها الدراما غير المباشرة، وأغلبهم يرون أنه صاحب مزج مذهل بين الكوميديا والتراجيديا فى أعماله، و هو مزج أصبح علامة مميزة لأعماله العظيمة، ومنهم من يرون أن له تأثيراً كبيراً على المسرح العالمى بعده، بل إن نقاداً يرون أن تأثيره لا يقل عن تأثير إبسن، برغم اختلاف كل منهما عن الآخر، ويرون أن إبسن النرويجى انحدر من الكتاب الفرنسيين، كتاب المسرحية جيدة الصنع، بينما انحدر تشيخوف من كتاب بلده، خصوصاً هؤلاء الذين اعتادوا أن يخلطوا الكوميديا بالتراجيديا فى مسرحياتهم، واعتادوا أن يكون الإنسان العادى هو بطلهم (اللا بطل) الأثير.

هذه الأدلة الأربعة تؤكد أن تشيخوف قدم أدباً ومسرحاً عظيمين، وأنه كان صاحب تأثير فى مواطنيه، وصاحب تأثير فى المسرح العالمى بعده.

وكل هذا يدل على أنه فعلها.

* * *

ولنعد الآن إلى سؤالنا لماذا فعلها؟، توطئة للإجابة على السؤال الأهم، كيف فعلها؟.

كما قلنا، كان تشيخوف يعشق البساطة.

يقول جوركى، الذى اقترب كثيراً من تشيخوف فى حياته :

يخيل إلى أن أى شخص احتك بأنطون بابلوفيتش، كان يشعر لا إرادياً بالرغبة فى أن يبدو أبسط، وأصدق، وأقرب إلى حقيقته، وقد لاحظت أكثر من مرة كيف كان الناس يخلعون أردية العبارات الكتبية،والكلمات المطنطنة، تلك الأردية البراقة، وغيرها من الأشياء الرخيصة، التى يتزين بها الشخص الروسى، رغبة منه فى أن يبدو كالأوروبى، مثلما يتحلى الرجل المتوحش بالمحار وأسنان الأسماك، أو ريش الديوك، ولم يكن أنطون بافلوفيتش يحب أسنان الأسماك أو ريش الديوك، كان كل شيء براق، مطنطن، وغريب، يضعه الشخص ليضفى مزيداً من الأهمية على نفسه، يثير فيه الخجل .

ولقد لاحظت أنه فى كل مرة يرى أمامه شخصاً مسرفاً فى الزينة، تتولاه الرغبة فى تخليصه من كل التوافه المضنية، التى لا لزوم لها، والتى تشوه الوجه الحقيقى، والروح الحية لجليسه .

ويقول جوركى:

كان تشيخوف جميلاً فى بساطته، ولهذا أحب كل ما هو بسيط، حقيقى، صادق، وكانت لديه طريقته المميزة فى تبسيط الناس (جعلهم أكثر بساطة، أو بسطاء أكثر، فى حضرته)، فالمعروف أن الناس عندما تقابل أديباً كبيراً، تنتابهم رغبة فى استعراض معارفهم، والظهور بمظهر لا يمثل حقيقتهم، ظناً منهم أنهم بهذا المظهر إنما يستأهلون التواجد فى حضرة هذا الأديب العظيم .

ويحكى جوركى - ثالثاً - قصة لطيفة تبين قدرة تشيخوف على جعل من أمامه أكثر بساطة.

ذات مرة زارته ثلاث نساء متأنقات ببذخ، وملأن غرفته بحفيف التنورات الحريرية، ورائحة العطور القوية، وجلسن بعظمة قبالة مضيفهن، متظاهرات بأنهن

مهتمات جداً بالسياسة، وبدأن فى إثارة الأسئلة :

ـ أنطون بافلوفتش.. ما رأيك بم ستنتهى الحرب؟.

وتنحنح أنطون بافلوفتش، وفكر قليلاً، ثم قال بصوت ناعم ونبرة جادة رقيقة :

ـ على الأرجح.. بالسلام.

ـ نعم، طبعاً !.. ولكن من الذى سينتصر؟.. اليونانيون أم الأتراك؟

ـ أعتقد أنه سينتصر من هم أقوى.

فمضت النساء يتسابقن فى السؤال :

ـ ومن هم الأقوى فى رأيك؟

ـ من يتغذون أفضل ومن هم أكثر ثقافة.

فهتفت إحداهن :

ـ ما أبرع هذا الجواب !

وسألت سيدة أخرى :

ـ ومن تحب أكثر.. اليونانيين أم الأتراك؟

فتطلع إليها أنطون بافلوفتش برقة، وأجاب بضحكة قصيرة مهذبة :

ـ أنا أحب المرملاد[1].. وأنت، هل تحبينه؟

فهتفت المرأة بحيوية :

ـ جدا !

وأكدت السيدة الأخرى برصانة :

ـ رائحته جميلة للغاية !

وانهمكن ثلاثتهن فى حديث حى، فأظهرن فى مسألة المرملاد اطلاعاً رائعاً، ومعرفة دقيقة بالموضوع، وكان من الواضح إنهن راضيات تماماً، لأنه لا لزوم

---

(١) المرملاد ـ حلوى سكرية طرية من مربى الفواكه.

لإجهاد الذهن، والتظاهر بأنهن مهتمات جدياً بالأتراك واليونانيين، الذين لم يتطرق إليهم تفكيرهن قبل هذه اللحظة.

وعندما هممن بالانصراف، وعدن أنطون بافلوفتش بمرح :

- سنرسل إليك مرملاد.

وعندما انصرفن قلت أنا - جوركى - :

- كنت رائعاً فى حديثك.

فضحك أنطون بافلوفتش بصوت خافت وقال :

- ينبغى أن يتحدث كل شخص لغته..».

هذه الخاصية فى الغوص إلى كل ما هو بسيط، ومن ثم حقيقى فى الناس، وصادق، هى التى صنعت تشيخوف الأديب، والمسرحى، وهى نفسها التى صنعت تشيخوف الإنسان من قبل.

ذلك أن الإنسان، وقد أزيلت من حوله كل القشور التى لصقها بنفسه، وأيضا التى لصقها الآخرون به، هو مادة الأدب الحقيقية، وهو هدف الأدب الحقيقى أيضا، فالأدب وسيلتنا فى معرفة ما لم نكن نعرفه، مما هو صادق عن الإنسان، والحياة التى تصنعه ويصنعها.

بل إن الإنسان إذا ما أزيلت من حوله كل القشور هو وسيلة التواصل(ولا نقول التوصيل) بين المتلقى والأدب، فنحن نتلقى الأدب بالإنسان العادى - المتخلص من القشور - فينا، بوجداننا المضيء، مهما حاولت تصرفاتنا إخفاء هذا الوجدان المنير، أو مهما حاولت قتله، ذلك أن وجداننا إذا أمكن إخفاؤه، فإنه يستعصى تماماً على القتل، (أما التلقى غير البرىء، فليس تلقيا إنه اسقاط[1] لما ليس فى العمل على العمل

(١) راجع قراءة النقد الأدبي. د. جابر عصفور، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢ ص٤٠٥، وما بعدها.

والنتيجة قراءة لا يمكن أن تنتمي للنص.. أنها لا قراءة.. أو هي قراءة تقرأ الناقد أكثر من كونها قراءة للنص الأدبي) .

لقد راقب تشيخوف الإنسان طويلاً (ربما بسبب ظروفه، لقد قلنا إنه كان يخجل من مرافقة أقرانه الصغار أثناء دراسته، ومن صحبة الناس، والخجول يراقب، وهو حين يتخلص من الخجل، تبقى لديه القدرة على المراقبة، وقد أصبحت متمكنة من الفعل، مثلما هي متمكنة من نفسه) .

بل إن قدرة تشيخوف على المراقبة، كانت قد حصلت على تدريب شديد الفعالية، في تعرية الناس، بممارسته القصة القصيرة (الفن وسيلة لحصول المبدع على معرفة تتنامى)، لقد كتب عدداً كبيراً من القصص القصيرة (لا نملك إحصاء وافياً له، إذ لم يجمع عدد منها في أعماله الكاملة)، ويكفي أن نعرف ـ لنقيس مدى التدريب الذي حصل عليه ـ أنه كتب في عام واحد (١٨٨٣) أكثر من مائة وعشرين قصة، ويكفي أيضا أن نعرف أن قصصه القصيرة الأولى كانت قصصاً ضاحكة ساخرة، والقصص الساخرة تجد لها أساساً في التناقض بين ما يحاول الإنسان أن يُظْهر عليه نفسه، وبين حقيقته التي يحاول إخفاءها، وأيضا بين ما يريده الإنسان، ويفاجأ بضده، أكثر من ذلك فالفكاهة أيضا تنبع من إصرار الإنسان الضعيف "Little Man" على أن يواجه ما لا قبل بمواجهته، خصوصاً إذا كان يجهل حقيقة هذا الذي يواجهه.

ولأن تشيخوف عشق البساطة، قادة عشقه هذا إلى أن يكره الابتذال، ذلك أن الإنسان المبتذل يسيئ إلى جمال البساطة في تكوينه.

ومرة أخرى يقول جوركي :

كان تشيخوف يتمتع بفن اكتشاف الجوانب المبتذلة، وإبرازها أينما كانت، هذا الفن الذي لا يمتلكه إلا شخص متشدد المطالب إزاء الحياة، هذا الفن الذي تخلقه فقط الرغبة الحارة في رؤية الناس بسطاء، جملاء، متجانسين، كان دائماً قاضياً قاسياً وحاداً للابتذال.

أما تشيخوف نفسه فيقول عن الأمر نفسه :

فى الصبا يبدو الابتذال شيئاً مضحكاً، وتافهاً فحسب، ثم إذا به يحيط بالإنسان تدريجياً، ثم يتغلغل بضبابه الرمادى فى عقله ودمه، كالسم والدخان الخانق، فيصبح الإنسان كأنه لافتة قديمة أكلها الصدأ، تبدو كأنها تصور شيئاً ما، ولكن ما الذى تصوره ؟، لا تستطيع أن تميز .

إن الابتذال يخفى حقيقة الإنسان فى الإنسان.

لقد كان تشيخوف حرباً عواناً على الابتذال، حتى أن الابتذال لم ينسها له.

يقول جوركى :

كان الابتذال عدوه، وقد ناضل ضده طوال حياته، وهو الذى سخر منه، وصوره بقلمه الرصين الحاد، وكان قادراً على اكتشاف عفن الابتذال حتى هناك، حيث يبدو للوهلة الأولى أن كل شئ مرتب جيداً جداً، وبصورة مريحة، بل حتى باهرة .

* * *

وكان تشيخوف يعشق الإنسان.

يقول جوركى :

فى كل قصة قصيرة من قصص أنطون بافلوفتش (تشيخوف) الضاحكة، أسمع آهة خافتة عميقة من قلب نقى، إنسانى حقاً، آهة شفقة يائسة على الناس، الذين لا يعرفون كيف يحترمون كرامتهم الإنسانية، ويعيشون كالعبيد مستسلمين، دون مقاومة للقوة الغاشمة، ولا يؤمنون بأى شىء، اللهم إلا بضرورة أن يتناولوا كل يوم حساءً أكثر دسامة، بقدر المستطاع، ولا يحسون بشىء، اللهم إلا بالخوف من أن يضربهم شخص ما قوى ووقح .

ويقول جوركى عنه أيضا :

كان نقياً فى تواضعه، ولم يكن يسمح لنفسه بأن يقول للناس، بصوت عالٍ، وبصورة سافرة : فلتكونوا أكثر استقامة ، بل كان يأمل عبثاً، بأن يفطنوا بأنفسهم إلى الحاجة

الماسة لهم بأن يكونوا أكثر استقامة، وكان هو يمقت كل ما هو مبتذل وقذر، يصف كل حقارات الحياة، بلغة نبيلة لشاعر، وبضحكة ناعمة لفكاهي، ومن وراء المظهر الخارجي الرائع لقصصه القصيرة، لا يكاد يبدو مغزاها الداخلي المشبع باللوم المرير .

إن من يعشق الإنسان لا يحتقر ضعفه، فمنتهى العشق أن تعرف أن هذا الضعف إلى قوة، حين تتغير الظروف التي تجبر الناس على أن يظهروا بمظهر الضعف الشائه.

إن قروناً طويلة من القهر لا يمكن أن نتجاهل تأثيرها.

إن قارئ الأدب الصيني الحديث (رواية الشمس تطلع على نهر سانج كان لـ نتج لنج، و رواية العاصفة لـ تشيوبي - يو مثلاً) يعرف أن الفلاحين الصينيين كانوا يخافون الإقطاعيين الطغاة، حتى بعد أن انتصرت سلطة ماو الثورية، كانوا يخشونهم كما اعتادوا من ناحية، ومن ناحية أخرى كانوا يخشون عودتهم، إذا ما لم تستطع السلطة الثورية الاستمرار منتصرة.

وتقول سيمون دي بوفوار(١) إنه حين تَحقَق الإصلاح الزراعي في أوروبا الشرقية سنة ١٩٤٥ ، شوهد أيضا بعض الفلاحين يترددون في أخذ الأراضي التي تقدم إليهم، وكانت هذه الظاهرة تبعث على الدهشة بوجه خاص في هنغاريا، إن أثقل ما كان ينوء به الفلاحون الهينغاريون، الذين روعهم العنف والاغتصاب والقتل، والذين كانوا ضحايا ألوان من المصادرات والنهب، إن أثقل ما حط على كواهلهم سنة ١٩٤٥ هو الخوف .

إن السلطات الشيوعية في الصين وفي أوربا الغربية، لم تكن تعطي الفلاحين حق محاسبة الإقطاعيين والحصول على أرضهم فقط، كان تعطيهم، مع ذلك، القدرة على الدفاع عن مكاسبهم، وبرغم هذا عاش الفلاحون لفترة يهابون أن يحصلوا على حقوقهم، وأن يحصلوا مع هذا الحق على ما يدافعون به عنه.

---

(١) الزحف الطويل، سيمون دي بوفوار، الجزء الأول، ترجمة: محمد كمال فايد، راجعة: الدكتدر أندرلوفا، سلسلة الألف كتاب ،٣١٦، إدارة الثقافة العامة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٦٠ ، القاهرة، هامش ص١٥٩ .

لكن هذا الخوف تغير، تغير إلى قوة، وتمكن الفلاحون من أن يملكوا زمام أمورهم، والذين قد يتحججون بأن النظم الشيوعية قد سقطت فى شرق أوروبا، يتناسون ثلاثة أمور فى غاية الأهمية، أن تلك النظم استمرت حوالى نصف القرن، وأن أسباب سقوطها لا تتوافق مع حجتهم، لقد جاءت أسباب سقوطها نتيجة عدم الخوف من قبضة الدولة الحديدية المتغولة، أما الأمر الثالث الذى يتناسونه، فهو أن النظام لم يسقط فى الصين، وأن الصين وضعت أقدامها فى صف الدول العظمى القصير، وأنها واحدة من خمس دول تملك حق الفيتو (النقض) فى مجلس الأمن الآن، وقوة يعمل لها العالم الغربى ألف حساب.

الإنسان يتغير.

يتخلص من ضعفه.

والأدباء الحقيقيون الخالدون يراهنون على هذا الأمر،وهم حين يراهنون، يراهنون بعشقهم للإنسانية، أما فلاسفة المركزية الأوروبية (وأمريكا نفسها صناعة أوروبية، وإن كان المصنوع قد تفوق على صانعه) ،ومعهم منظرو الديمقراطيات البرجوازية، فهم وحدهم الذين يسارعون بإصدار أحكام مطلقة على الشعوب (على الإنسان غير الأوروبى الغربى) بأن له طبيعة لا يمكن تغييرها، وهم يطلقون هذه الأحكام، لتبرير سيطرتهم واستغلالهم للغير، مؤكدين كراهيتهم للإنسانية.

* * *

وكان تشيخوف عاشقاً للصدق.

وفى هذا السياق يأتى الكلام أيضا على لسان جوركى :

لقد عاش أنطون تشيخوف حياته كلها على موارد روحه، وكان دائماً صادقاً مع نفسه، حراً داخلياً، ولم يكن يولى اعتباراً لما ينتظره البعض من أنطون تشيخوف (فى الأغلب كعارف أو مفكر. وبالأحرى فيلسوف.. لكنه كان حريصاً على أن يقدم الفنان فيه)، أو لما يطالبه به البعض الآخر، الأكثر فظاظة، ولم يكن يحب الخوض فى

الأحاديث الرسمية ، تلك الأحاديث التى يسلى بها إنساننا الروسي الرقيق نفسه بدأب، ناسياً أنه من المضحك، ولكن ليس من البراعة فى شيء، أن تتحدث عن الحلل المخملية فى المستقبل، دون أن يكون لديك فى الوقت الحاضر سروال لائق .

كان تشيخوف صادقاً مع نفسه.

وكان صادقاً مع متلقيه صدقاً فنياً يحسد عليه.

كان يقول كما روى عنه جوركى :

تعودنا أنا نعيش ونحن نأمل فى طقس جيد، وبمحصول وفير، وبقصة غرامية لطيفة، نأمل بالثروة ، أو بالحصول على منصب مأمور شرطة، ولكنى لا ألاحظ أن أحداً يأمل بأن يزداد ذكاء!.. ونقول لأنفسنا، عندما يأتى قيصر جديد ستتحسن الأحوال، وبعد مائتى عام ستتحسن أكثر (هذا الكلام يرد على لسان أبطال قصصه القصيرة و مسرحياته، دليلاً على عجزهم المقيت، بينما يردده بعض النقاد، ليؤكدوا أن تشيخوف كان يرى أن الأمور ستكون أحسن فى المستقبل !!)، ولا أحد يهتم بأن يأتي هذا الأحسن غداً، وعموماً فالحياة تصبح أكثر تعقيداً، وتمضى فى اتجاه ما من تلقاء نفسها، أما الناس فيزدادون غباءً بصورة ملحوظة، ويصبح عدد متزايد من الناس على هامش الحياة ... وعندما وصل إلى هذه الكلمة، راح يفكر قليلاً، وقطب جبينه، ثم أردف:

- مثل العجزة الشحاذين فى الأعياد الدينية.

ويقول جوركى واصفاً الأمر بمنتهى الدقة :

لم يدرك أحد بمثل هذا الوضوح والرهافة، مثلما أدرك تشيخوف مأساوية توافه الحياة، ولم يستطع أحد قبله أن يرسم للناس بهذا الصدق، الذى لا يرحم، صورة مشينة وكئيبة لحياتهم، فى الفوضى الكابية للواقع اليومى العادى الضيق الأفق .

ونقول إن الصدقين، صدق الأديب مع نفسه، وصدقه الفنى (الصدق مع قرائه) هما وحدهما القادران على صناعة أديب عظيم، وعلى صناعة أديب متفرد، مبتدع لاتجاه جديد، حتي وإن بدأ مقلداً.

نكاد الآن نصل إلى الجديد الذى جاء به تشيخوف، و أحدث بجديده - هذا - التغيير الذى نزعم (واعيا بكل ما أحدث أو غير واع) .

ولعلنا نقول هنا أن صدق تشيخوف مع نفسه، وصدقه الفنى فى ممارسة إبداعه، كانا مع عشقه للإنسان وعشقه للبساطة، وراء انتهاء مرحلة الكاتب الذى يعرف، وينقل ما يعرفه للناس، و بداية مرحلة الكاتب الذى يكِتب ليفهم، والذى تحاول أعماله أن تصل إلى الفهم فيما هو ليس مفهوماً، سواء فهمت، أو فتحت الطريق للفهم بالمحاولة، وقبلها بإقرار أننا لا نفهم.

إن هذا هو الجديد الذى جاء به تشيخوف.

وقد عبر ستنسلافسكى عن بعض هذا فى قوله تشيخوف يلتقى بألوان من الأفكار والحالات النفسية، ذات الجوانب المتعددة، التى لا يبدى فيها رأيه (..) ولعل هذا هو السبب فى أننا نراها بوضوح، أو نحسها ونحس كيانها فى أنفسنا كعوالم شاسعة لها ما يميزها.

والذى قاله ستنسلافسكى على أكبر قدر من الأهمية، فالصورة الفنية، كالصورة الشعرية، أوسع مدى وأرحب بكثير من الكلمات التى تعبر عنها، وأعمال تشيخوف التى تكاد تكون صوراً شعرية، هى بالتأكيد صور فنية، وهى بالتالى تحيل المتلقى، إلى ما هو أبعد بكثير من الفعل الدائر فيها، والحوار الذى يأتيه على لسان الممثلين.

ومع هذا فإن ما قاله ستنسلافسكى يشرح بعض الجديد، ولعل ما لم يقله يبين على لسان تشيخوف حين قال :

نحن لا نفهم الحياة، فبدلاً من أن نكتب أن فلانا ذهب إلى القطب، بينما انتحرت حبيبته، يجب أن نكتب كيف أحبٌ بيتر ماريا إيفانوفنا ثم تزوجها، هذا كل ما هناك، ولكنه شئ كثير، وكثير جداً، لو أننا فعلاً أدركنا ما هو، من خلال عادية الحياة و مألوفها، نستطيع أن نفهمها ونفهم أنفسنا .

وقال :

لكى نفهم أنفسنا وغيرنا (و نحقق وظيفة الأدب الجيد)، يجب أن نتصور الحياة فى مظهرها العادى، وفى وقعها الرتيب، ومن خلال هذه الصورة، من خلال عادية الحياة و مألوفها، نستطيع أن نفهمها، ونفهم أنفسنا .

كان تشيخوف، بكلماته هذه، يحدد رفضه لأن نصنع - في الفن - حياة ذات مواصفات خاصة، لا تشبه الحياة، ونقدمها مفهومه - فهماً زائفاً - على المسرح.

إن الصدق الفنى يقتضينا أن نصور ما ليس مفهوماً بمنتهى الموضوعية، محاولين أن نفهم أو أن نرى غيرنا فيفهم، ما لم نكن جميعاً نفهمه.

إن ما عناه تشيخوف هو بداية أدب هؤلاء الذين لا يزعمون أنهم يمتلكون الحقيقة، أدب من لا يقتطعون من الحياة ما يظنونه مفهوماً، وبناء على ظنهم هذا ينقلون للجمهور ما ليس مؤكداً على أنه مؤكد.

إنه بداية أدب من يرون أن الحقيقة نسبية، وجدلية، ولا حقيقية، بل وجديرة بالهزؤ و السخرية فى بعض الأحيان، إنه بداية أدب صانعى الانقلاب الدرامى، متشعب الفروع فى القرن العشرين.

* * *

وأحب تشيخوف القصة القصيرة.

هذه حقيقة، وحقيقة أيضا أنه أحبها بشكلها الجديد الذى جاء على يديه.

لقد وجه تشيخوف القصة القصيرة إلى تصوير موقف عابر، نابض بالحياة، دون الاهتمام بالحبكة التقليدية، إن الحبكة التقليدية عند تشيخوف استبدلت بلذة التعرف المستمر على الصراع بين الواقع وبين أغوار النفس البشرية.

لقد رأى أن الحدث لا يصنع نهايته.

والإنسان صانع الحدث، والمصنوع بالحدث فى نفس الآن، هو الآخر لا يصنع نهاية الحدث، ولو كان الأمر غير ذلك لما كان هناك مجال للمفارقة فى العمل الأدبى.

علمته المفارقة أن الحدث لا يسير بصورة جبرية، ولا يسير ويتصاعد بصورة منطقية، فالمفارقة ضد المنطق، والحياة مليئة بما لا يمكن حسبانه، مليئة بالمفارقات.

و ربما تساءل تشيخوف من أين تنبع المفارقة؟، إنها لابد تنبع مما لا نفهم، فكيف

نكتب ونحن نتصور أننا نفهم، بينما نحن لا نفهم الحياة .

إن تشيخوف - فى وجهه نظره هذه - يجئ على طرف النقيض من موباسان (الذى قال عنه النقاد الغربيون إن موباسان هو القصة القصيرة) ، فقصص موباسان القصيرة، كانت تتميز بالوضوح والواقعية وبساطة التعبير ودقة التفاصيل، كان يصور العالم كما يراه بأمانة، وكان سرده للقصة يتسم بالتسلسل المنطقى للأحداث، ووحدة التأثير، وجودة الحبكة.

لا - إن تشيخوف كان يرى أن الحياة تسير بشكل لا منطقى (و إلا كانت مفهومة) وأن علينا أن نستعرض هذا اللا منطقى فى محاولة لأن نكتشف المنطق فيما نظن أنه لا منطق.

ولقد نقل تشيخوف منطق هذا من القصة القصيرة، التى عشقها، إلى المسرح.

و لدينا هنا فحوى مقابلة طريفة - مع تشيخوف - يستعرضه لنا الأديب الروسى فلاديمير كورولنكو.

يقول كورولونكو :

وعندما جئت إلى موسكو من جديد، وجدته يكتب مسرحية، وخرج من غرفة مكتبه، وعندما رآنى أهم بالانصراف حتى لا أعطله أمسك بذراعى. وقال :

- أنا بالفعل اكتب مسرحية، وحتما سأكتبها... إيفان إيفانوفتش إيفانوف[١]... أتدرى؟ هناك الآلاف من أمثال ايفانوف.. رجل عادى للغاية، ليس بطلاً على الإطلاق... وهذا بالذات أصعب شئ... هل يواجهك هذا الموقف أثناء الكتابة؟، وبين مشهدين تتصورهما بوضوح فى ذهنك، تواجه فجأة فراغاً.

فقلت :

- وعبر هذا الفراغ ينبغى أن تمد جسوراً لا بواسطة الخيال بل بالمنطق؟

---

(١) إيفان اسم روسى شائع كاسم محمد لدينا، وايفانوف لقب مشتق من هذا الاسم. و كان اسم مسرحيته الطويلة الأولى

- بالضبط، بالضبط.

- نعم يواجهنى، ولكنى عندئذ أهجر الكتابة وانتظر.

- نعم،فى المسرحية لا يمكن أن تستغنى عن هذه الجسور.

بدا لى مشتتا بعض الشيء، ساخطاً، وكأنما كان متعبا.. وبالفعل فقد واجه تشيخوف صعوبة فى كتابة أول عمل مسرحى، وجرّت عليه هذه المسرحية أولى المتاعب والأحزان الحقيقية، الأدبية الصبغة .

والآن إن هذه الواقعة تبين لنا بوضوح أموراً ثلاثة :

أولها : إصرار تشيخوف على أن يكون أبطاله أناساً نراهم عاديين، بل عاديين للغاية، ممن نجدهم ليسوا أبطالاً على الإطلاق.

ثانيها : أن المشهد، والمشهد ربما كان فصلاً، وربما كان جزءاً من فصل، هو ما كان يراود ذهنه وليس البناء الكلى للمسرحية، إن البناء الكلى يقود بعضه إلى بعضه.

ثالثها : إن فشل المسرحية جاء لأنها مفككة، فحكاية الجسور هذه بين المشاهد، حكاية بدائية، لا تصنع بنية مسرحية متدفقة، و أيضاً لا تصنع - كما أراد - بنية تأملية هادئة.

كانت المشكلة إذن أنه كان يرى المسرحية، كالقصة القصيرة، مشاهد يمكن الربط بينها.

كان هذا هو الخطأ، لكن الغريب أن القصة القصيرة أيضا، التى أفشلت مسرحيته الأولى عندما نسج على منوال يشبه منوالها، هى التى أعطته الحل أو الكشف المذهل.

لقد جاءه الحل من أولى قصصه الكبيرة والمسماة بالسهوب، فقد جاءت هذه القصة وهى - كما يقول كورولونكو - تحمل بصمات الشكل الأليف لديه، وقد أشار بعض النقاد إلى أن السهوب ، هى بمثابة عدة لوحات صغيرة، وضعت فى إطار كبير واحد، بيد أن الذى لا شك فيه، أن هذا الإطار الكبير، يملؤه مزاج واحد محافظ عليه بدقة.

من هنا اكتشف تشيخوف الحل لمشاكله المسرحية...

يقول الدكتور على الراعى - فى كتابه «المسرح فى الوطن العربى» - عن نعمان

عاشور، إنه اختار الموضوع المتشعب المكون من عديد من القصص القصيرة، لكل شخصية قصة، تعزفها على آلة خاصة بها، فتتجمع النغمات الفردية واحدة وراء الأخرى، حتى قفلة كبيرة لدى النهاية، وهى طريقة درامية معروفة، منذ كتب أنطون تشيخوف مسرحياته بالطريقة ذاتها، ويومها اتهم الروسى الكبير بأن مسرحياته كلمات فوق كلمات، وأنها دراما جامدة، وأنها لا مسرح، ثم أثبتت الحوادث المسرحية، أنها صيغة مسرحية خاصة، تعبر عن ذات الكاتب ومجتمعه .[1]

والحقيقة أن تشيخوف لم يصنع ما قاله الدكتور الراعى بالضبط (و إن كان ما التقطه الدكتور الراعى من أن مسرحيات تشيخوف تتكون من عديد من القصص القصيرة، شيئاً حقيقياً للغاية)، لكنه جعل شخصياته تبدو وكأنها تتصرف بمعزل عن الآخرين، بينما تؤثر تصرفاتهم وتتأثر بتصرفات الآخرين، فى جدلية مشتبكة منذ اللحظة الأولى، ولهذا فإن هناك - بلغة الموسيقى التى اختارها الدكتور الراعى ليعبر بها - هارمونى تصنعه النغمات الشاردة، طوال الوقت، مع ميلودى بسيط (لحن أساسى) فى كل مسرحية، بينما لم يعن تشيخوف بالقفلة، كبيرة أو صغيرة، فمسرحياته بلا نهايات قاطعة، وبلا لحظة تنوير مسرحية، تقليدية كاشفة.

لكن تبقى الحقيقة أن تشيخوف فعلها.

وأنه فعلها مستعيناً بتقنيات القصة القصيرة.

وأن ما فعله كان فتحاً كبيراً لمسرح القرن العشرين، وما زالت فيه إمكانيات من الممكن أن يستفيد منها مسرح القرن الواحد والعشرين.

و يبقى لنا من مسرحياته أن نعاين كيف فعلها تشيخوف.

* * *

---

(١) المسرح فى الوطن العربى. د. على الراعى، الطبعة الثانية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب. الكويت، ١٩٩٩ .

كيف فعلها تشيخوف؟

منذ العام ١٨٨١ وتشيخوف يحاول أن يكتب المسرح، لقد بدأ كما كان متوقعاً بكتابة مسرحية الفصل الواحد، ليس لأنها أسهل، فليس الطول أو القصر هو العامل الذى يحدد الصعوبه أو السهولة فى الكتابة المسرحية، لكنه بدأ بهذه المسرحية القصيرة أو مسرحية الفصل الواحد ـ لأنها قريبة للغاية من القصة القصيرة، التى وصل إلى قناعة مؤكدة بأنه قادر على كتابتها، بطريقة مغايرة ومبهرة فى آن، وأنها تتطور معه تطوراً ملحوظاً.

إن كورولنكو (الأديب الروسى) ينقل عن تشيخوف أنه قال له فى عام ١٨٨٦ أو فى بداية العام ١٨٨٧ (الكاتب لا يذكر بدقة):

ـ أتدرى كيف أكتب قصصى القصيرة؟ أنظر

وتطلع ـ تشيخوف إلى الطاولة، وتناول أول شىء وقعت عليه عيناه، وكانت منفضة سجائر، وضعها أمامى، وقال:

ـ إذا شئت قدمت لك غداً قصة قصيرة ... عنوانها المنفضة..

وأشرقت عيناه بمرح، وبدا وكأنما بدأت تحوم فوق المنفضة «شخصيات ما» غير محدودة، ومواقف ومغامرات لم تتحدد بعد فى أشكال واضحة، ولكن المزاج الفكاهى كان حاضراً.

كان تشيخوف إذن واثقاً من قدرته على كتابه القصة بطريقتة الجديدة والمغايرة والمبهرة.

وقد ظل من العام ١٨٨١ يحاول عن طريق هذه الثقة، أن يكتب المسرحية القصيرة، وكأنها ـ أو هى كانت بالفعل ـ قصة قصيرة ممسرحة.

من مسرحيات الفصل الواحد، كتب تشيخوف بلاتاتوف الطويل ١٨٨١ ، و على الطريق السريع ١٨٨٥ ، و أضرار التدخين عام ١٨٨٦ ، و أغنية البجعة١٨٨٨ ، و الدب ١٨٨٨ ، و عرض للزواج ١٨٨٩ ،و العرس١٨٩٠ ،والليلة قبل المحاكمة ١٨٩١ .

ولم يكن ـ لهذا ـ أمراً مستبعداً بالطبع أن تكون أولى مسرحيات تشيخوف ذات الفصل الواحد، هى محاولته مسرحية واحدة من قصصة القصيرة فى الخريف، تلك التى مسرحها تحت اسم على الطريق السزيع، وهى ترينا أحد النبلاء، وقد صدم عندما هجرته زوجته، أو لنقلْ عروسة، فى ليلة الدخلة، فكان أن أدمن الخمر، وأهمل أمورة كلها، حتى بيعت أملاكه، وأنفق ثمنها فى إدمانه، ثم جاءت به خطاه إلى إحدى الحانات، حيث رفض صاحب الحانه أن يعطيه خمراً، لتأكده من أنه مفلس، وتحدث مشادة بين النبيل السابق وصاحب الحانه، ويتدخل فيها رواد الحان، فيحكى لهم النبيل، ويبدو أنه اعتاد هذا الأمر، ما كان من زوجته، ويضطر النبيل إلى أن يعطى لصاحب الحان آخر ممتلكاته، التى لم يكن يفرط فيها، وهى سلسلة ذهبية معلقة بها صورة الزوجة الهاربة، ولما كانت الحانة على الطريق السريع، يتصادف أن تدخل الزوجة الهاربة إلى الحانة فى تلك اللحظة، التى يبيع فيها النبيل صورتها مقابل ما سيشربه من خمر، بعد أن تعطلت عربتها، فيهب أحد الرواد، وهو نزيل دائم فى الحانة بقتل الزوجة، لكن الرواد يحولون بينه وبين الفعل.

وكعادة تشيخوف لا يقول لنا لماذا أقدم نزيل الحان الدائم على القتل، ولم يبادر إليه الزوج المخدوع نفسه، إنه يتركها لنا، لعلنا نفهم، أن من يتكلم كثيراً فى أمر، لا يكون كلامه إلا نتيجة عجز عن الفعل، وأن هذا العجز يظهر فى اللحظة التى يتوجب عليه فيها أن يفعل شيئاً، وأن النزيل الدئم، الذى لم يكن يتكلم فى أموره، قام إلى الزوجة، ربما غير قاصد قتلها هى، ولكن قتل من تسبب فى إدمانه هو، حين اتحدت آلامه

بآلام النبيل المخدوع، بعد أن طال غياب فرصته ـ فرصة النزيل الدائم ـ فى الانتقام ممن يريد الانتقام منه.

إنه تشيخوف..

منذ البدء ينتقل إلى المسرح كاملاً، لا يغير نفسه ليتوافق مع القالب الجديد.

وهو يستمر بنفس المبدأ، قبل انطلاقته إلى مسرحياته الأربع الكبرى، وهو ما يتضح لنا ونحن نعاين مسرحياته القصيرة الأخيرة.

فى الدب مثلاً، نجد يلينا إيفانوفنا بوبوفا، وهى أرملة عزلت نفسها عن الحياة، فى رغبة عارمة لتعذيب الذات، بعد موت زوجها الذى كان يخونها، وقد كان ـ فيما يبدو ـ تعذيبها لنفسها، محاولة لإثبات إخلاصها لهذا الزوج الخائن بعد وفاته، وهو موقف يبدو غريبًا، أن تخلص امرأة ـ مُعذِّبة نفسها ـ لزوج متوف، عاشت تتعذب بخياناته المتكررة، لكن تشيخوف استطاع أن يلتقط بصدقه الفنى، وإن لم يذكر هذا الأمر، أن فى تعذيب المرأة لنفسها، وفى إخلاصها لزوج خائن، فى الحالتين، تمارس انتقاماً من نفسها، لا علاقة له بالزوج، أنها ـ ربما ـ تنتقم من نفسها لأنها استأهلت أن يخونها الزوج، فهى ـ من وجهة نظرها ـ لو لم تكن تستأهل هذا الأمر لما فعل زوجها ما فعله، إنها المشاعر الأنثوية ـ غير المنطقية فى كل مرة ـ والتى تدفع المرأة إلى لوم نفسها فى السر، وإن كانت تمارس لوم الزوج فى العلن، حين يمارس الزوج خيانتها.

ويأتى إلى بيت الأرملة جريجورى سميرنوف، وهو رجل أرمل ـ هو الآخر ـ شديد الشراسة مع النساء، دُب، يأتى ليطلب ديناً مستحقاً على الزوج المتوفى، مغيظاً لأن كل من يدينهم لا يدفعون له، بينما هو عرضة للحجز على ممتلكاته إذا لم يدفع ديونه لآخرين، وتثور معركة بين الاثنين، هى تقرر أنها لابد وأن تنتظر مديرها المالى، وهو لا يستطيع الانتظار، ومع تصاعد المشاجرة تتهاوى الأقنعة الكاذبة عن وجهيهما، وينتهى الأمر باستكانتها فى أحضانه، واستكانته وهو يحتضنها.

وكأنما كان غضبهما من بعضهما، غضباً من وحدتهما لأسباب زائفة.

أنه تشيخوف أديب يهوى النظر وراء الأقنعه.(١)

أنه دائم البحث عن الإنسان وراء ما يخفى الإنسان.

وهو فى بحثه لم يكن يمتلك إلا صدقهً الفنى.

* * *

بدأت محاولات تشيخوف فى كتابة المسرحية الطويلة فى أربعة فصول (مسرحيات تشيخوف الكبيرة والعظيمة تقع كلها فى أربعة فصول) فى نهاية الثمانينيات فى القرن التاسع عشر، وكانت أولها ايفانوف التى نشرت فى مجلة (بشير الشمال) فى مارس ١٨٨٠ ، لكن هذه المسرحية، لاقت فشلاً ذريعا، بعدها كتب بلاتينوف وقد فقد نصها، وشيطان الغابة، التى أعاد كتابتها باسم الخال فانيا ضمن مسرحياته الأربع الكبرى أو الأهم.

لكن تشيخوف ـ فى ظنى ـ لم يجد نفسه مسرحيا (فى المسرحية الطويلة) إلا بعد أن أعاد كتابة النورس، وهو حين وجد نفسه، أوجد ما تمكن به المسرح من أن يصبح شيئا آخر غير ما كان.

أما كيف أمكن للمسرح أن يصبح شيئا آخر، بعد أن أعاد كتابه النورس، فهذا ما سوف نحاول أن نعاينه ونحن نغوص فى مسرحيات تشيخوف الأربع الأهم بحسب أولوية كتابتها.

* * *

---

(١) الغريب أن محاولات عديدة قد جرت لإعداد مسرحية الدب هذه فى سهرات تليفزيونية وأفلام سينمائية، ومسرحيات طويلة، وأن أغلب المعدين اتفقوا فى أنهم جعلوا الأرملة، مخلصة لزوجها بعد وفاته لأنها لم تكن تعرف خياناته المتكررة، أو تجهل أنه لم يكن رجلاً مستقيماً فى تعاملاته المالية، لقد أجمعوا على أن يغضوا الطرف عن كونها تعلم بخيانته، ذلك أنه ليس من السهل مجاراة تشيخوف فيما يلتقطه من الحياة، فيما هو حقيقى، فى إتهام الإنسان لنفسه، وتعذيبه لذاته، حين يلقى عليها مسئولية ما حاق بها من ضرر ومهانة، بدلاً من أن يدرأ الضرر، ويتخلص من المهانة، ويغير حياته إلى الأفضل والأحسن والأرقى، ولعلنا بهذه الملاحظة نلقى ضوءاً آخر على عبقرية الحوار عند تشيخوف، والذى يبدو سهلاً يسيراً، لكن فى محاولة تقليده، تبين الصعوبة الكامنة فيه، ويهرب المعدون منه إلى الأسهل والأضمن.

أولاً: النورس

يصف تشيخوف مسرحيته النورس - تحت عنوانها - بأنها ملهاه فى أربعة فصول، فما هى هذه الملهاه !!... ماذا فعل بها؟...وماذا فعل فينا بها؟.

يضعنا النص التشيخوفى - فى ملهاته منذ أول لحظة - وسط أناس لا يستطيع أغلبهم أن يكون ما يريده، أن يحقق ما يتمناه، ولهذا يسعون إلى عقاب أنفسهم بأن يفعلوا - فى عناد شديد - ما لا يريدونه، ولسان حالهم جميعاً يقول: الله وحده يعرف أى دور لنا فى هذه الحياه!،لسان حالهم يقول ذلك دون التوقف ليسألوا أنفسهم: إذا لم نكن نفعل ما نريد، فلماذا هذا الحماس فى أن نفعل مالا نريد؟ وهل نحن بفعل أو بافتعال ما لا نريد، نظلم أنفسنا؟،وهل نظلم الآخرين؟، ولأنهم لا يستطيعون الحصول على إجابه مقنعة لهذه الأسئلة، أو لأنهم لا يسألونها جدياً، يعانون الضجر، الملل، عدم الارتياح، بعضهم يأكل البعض، وبعضهم يستسلم لأن يؤكل دون أن يبدى أية مقاومة.

هكذا يبدو الإنسان فى هذه الملهاه(!!) عجيبا، لا منطقيا، بل ومقززا - بعض الشيء - إذا شئنا القول.

إنها مسرحية تستطيع أن تصيبنا بقدر هائل من الحزن، لكن تشيخوف يصر - وقد سماها ملهاة - ألا يحرم أبطاله من إحساس الملتقى بالشفقة عليهم، وفى نفس الوقت أن يحرمهم من كونهم ضحايا تراجيديين يستحقون الرثاء، ونستحق نحن معهم التطهر الأرسطى كملتقين بالحزن من أجلهم.

إنه باختصار يقول إن هذا الأمر ضعفهم، وليس قدرهم (وإن بدا الأمر قدريا).

يريد أن يقول إن ضعفهم - حقا وحقيقة - ناتج عن إحساسهم بالحيرة فى مواجهة الحياه، من إحساسهم باللا جدوى، لكنه ناتج أيضاً منهم هم.

لهذا يجعل تشيخوف أبطاله من المتعلمين، ومن مدعى الثقافة، حتى لا نجد لهم نحن حجة فيما يحدث لهم، حتى نجد أنفسنا مندفعين للشفقة عليهم، وفى نفس الوقت لاتهامهم، وهذا الاتهام يحرمهم من حزننا.

إنه يريد أن يستفزنا فى مواجهتهم، فأى استفزاز يريده لنا؟...

إنه الاستفزاز الذى وصلنا إليه فيما قبل، والذى أعطى مسرحياته خلودها، استفزار يدفعنا إلى محاولة أن نفهم حين نعاين فيما ليس مفهوما.

لا يأخذنا من يدنا كسابقيه ـ من الكتّاب ـ ليفهمنا ما لم نكن نفهم.

لا يجتزئ ما هو مفهوم من أمور، فهو يعرف أنه إذا ما تشابكت ـ هذه الأمور غير مجتزءة ـ جعلت هذا المفهوم مستعصياً على الفهم.

إنه يضع المفهوم، أو ما نظنه مفهوماً، وسط تشابكاته التى ترينا ـ جدليًا ـ أن ما نظنه مفهوماً، لا يمكن أن يكون كذلك، إنه يضعنا فى موضعه، موضع كاتب الدراما، فهو المعترف بأنه لا يفهم هذه المشكلة المستعصية المسماة بالحياة، يأخذنا إلى نفس حيرته، ولأنه لم يكن عبثياً (وإن كانت تقنية العبث موجودة فى أدبه المسرحى)، ولا يائسا (و إن أفصحت نصوصه عن مايشبه اليأس، لمن لم يتعمق فى تقنياته الجديدة)، فهو لا يريد أن يريحنا ـ أو يطهرنا ـ بالحزن، إن ما نراه (وهو ما نعيشه) ليس قدراً لا فرار منه، إنه شئ يستحق السخرية، أو نستحق نحن جميعًا ـ هو ومتلقوه ـ السخرية لأننا لا نستطيع منه فكاكاً.

إنه يتسلل إلينا.. لنحاول أن نفهم ـ كما يحاول هو ـ ما ليس مفهوماً، وكيف؟!، ونحن نعاين ما يراه شبيها بالحياة.

إن الحياة التى يعرضها لنا منظومة جدلية، لا يمكن تفكيكها إلى أجزاء يسهل حلها، ذلك أن لا شئ فيها إلا مرتبط بشئ آخر فى تواجده، كما هو نابع من نفسه، إنها حلقة يريد أن يقنعنا بأنها مفرغة، وهو يحرمنا من الحزن التراجيدى، لكى نبحث عن نقطة ضعف فى هذه الحلقة المفرغة (المنظومة)، إذا ما كسرت ـ عند نقطة الضعف هذه ـ انفرط عقد الحلقة كلها.

لا يريحنا على أى جانب.

يحرمنا من الحزن، فالحزن طاقة يبددها العاجز، ثم يبددها النسيان.

ولا يحرمنا من الشفقة، فالشفقة طاقة تدفع إلى الفعل، وهى إن لم تدفع إليه، فإنها لا تستطيع أن تدفع إلى النسيان.

وهو يجابه من لا يفهم بأن عليه أن يفهم.

إن من لا يفهم لن يستريح، إذا ما اتهم تشيخوف بأن أعماله غيرمفهومة، ذلك أن أعماله لصيقة الشبة بالحياة.

ومن ثمة من يتهمه لن يخلص من اتهام نفسه.

* * *

فى نورسه سريعاً ما يلقى بنا تشيخوف بين شخصيات عمله، فى جزء من حديقة فى ضيعة سورين، فى ممر واسع يتجه من النظارة - منا - إلى عمق الحديقة نحو البحيرة، تحجبه - هذا العمق - خشبة المسرح فوق المسرح، والتى شيدت على عجل لعرض منزلى، بحيث لا نرى البحيرة مطلقاً، أى أن المسرح يمثل العمق، ويغطى عليه، فى نفس اللحظة، بتلك الستار المسدلة علية.

هذا المسرح داخل المسرح، الذى أصبح الكل فى الكل، فى هذه اللحظة، وأصبح العمق ذاته، ستقام عليه مسرحية ألفها الكاتب الشاب تريبليف - وهو الابن الوحيد للممثلة المسرحية أركادنيا - لكى تمثلها محبوبته نينا، تلك المسرحية التى يرى أنها «الجديد»، الذى يجب أن يحل محل الأشكال القديمة، عديمة الجدوى فى المسرح، ولكنه يفاجئنا بأن هذا الجديد، يصور الحياة، ليس كما هى، ولا كما يجب أن تكون، ولكن كما تتبدى فى الأحلام!!.

وفى هذا الممر الواصل إلى عمق مصطنع، تتقاطر علينا شخصيات العمل.

مدفيدنكو، وهو مدرس فقير، يحب ماشا ابنه الخولى المسئول عن المزرعة، لكنها لا تحبه، أنها تحب تريبليف، الذى يحب نينا، وهى ترتدى ملابس الحداد على حياتها التعيسة، منذ اللحظة التى نراها فيها.

ثم نرى سورين (صاحب المزرعة)، ومنذ اللحظة الأولى، يعلن أنه لا يحب الحياة فى الريف، لكنه بسبب تقاعده، يشعر ألا مهرب أمامه من الحياة فيه، بعد أن عاش عمره كمأساة كاملة، بسبب وجهه الذى جعل النساء لا يحببنه أبداً، هو الذى لم يتمن غير شيئين، أن يتزوج، وأن يكون أديباً، فلم يحقق هذه ولا تلك.

أما مؤلف المسرحية المزمع عرضها ـ تريبليف ـ فهو يعلن من اللحظة الأولى أن أمه الممثلة الشهيرة تغار منه، تقف ضده، وضد العرض الذى سيقدمه، برغم أنها لا تعلم عنه شيئاً، وذلك لأن حبيبها الكاتب المسرحى «تريجورين» قد يعجب بنينا، التى ستمثل المسرحية، فأمه لا تحب أن يمتدح أحد ممثلة غيرها، وهو أيضا يعتقد أن أمه لا تحبه، لأن كونه فى الخامسة والعشرين من عمره، يذكرها بأنها لم تعد صغيرة، بينما نحس نحن ـ فى نفس الوقت ـ بأنه هو الذى يغار على أمه، وأنه يخفى غيرته باتهام أمه بأن علاقتها بعشيقها الكاتب جعلت سيرتها على كل لسان.

وتصل نينا ـ بطلة العرض ـ بعد أن استطاعت بصعوبة بالغة الفكاك من أبيها، الذى يرفض أن تحقق ذاتها كممثلة، ولولا أنه خرج مع زوجته، لما تمكنت من المجئ ـ هارية ـ إلى المكان الذى تحبه، إلى البحيرة التى تنجذب إليها كالنورس، وهى تريد أن يبدأ العرض فوراً، (حتى لا تتأخر فى العودة فيعرف أبوها ما فعلته، وأيضاً لكى تتخلص من شعورها بالتهيب من أن تمثل فى حضور كاتب كبير (عشيق أم تريبليف) تحب قصصه كل الحب.

ثم تدخل بولينا وهى زوجة الخولى (أم ماشا) لنعلم أنها غارقة فى حب الدكتور دورن، هى المتزوجة من غيره، فى نفس الوقت الذى تعتقد فيه أنه متيم بالممثلة أركادنيا.

ثم يدخل شمرايف الخولى الذى لا يهتم إلا بعمله، وبالممثلين القدماء الذين عاصرهم شاباً، يدخل مع أركادنيا وعشيقها الكاتب المغمور، والعامل ياكوف، ويجتمع شمل الجميع بعد لحظات، لتبدأ المسرحية داخل المسرحية على مسرحها الذى احتل عمق المسرح.

فأى مسرحية «داخل المسرحية» تلك.

المسرحية (داخل المسرحية) قطعة أدبية، تطلب من الظلال القديمة الموقرة، التى تحوم حول البحيرة، أن تنوم المشاهدين، لكى يروا فى الحلم ما الذى سيكون بعد

مـائتـى ألف عـام، وبعـد هذا تعلمنا أن كل الأحـيـاء ـ بعـد المائتى الألف العـام ـ قـد انطفأت، بعد أن أنجزت دورتها الحزينة، والأرض لا تحمل على سطحـها أثراً لحى، وعبثًا يضئ هذا القمر المسكين مصـباحـه، لكن أرواح الأحياء كلهـا تتحـد فى روح عالمية، والشيطان أبو المادة الخالدة يستعد لمواجهة هذه الروح المتجمعة، يقترب منها بعينيه الدمويتين، ولكن...لا تكتمل المسرحية داخل المسرحية!!.

فمع سخرية أركادنيا مما يقال، يوقف الابن مسرحيته.

فى هذه اللحظة، يكون النص التشيخوفى قد وضع بذور الصراعات أمامنا كلها، قبل بداية المسـرحـيـة داخل المسرحـيـة، ووضع ـ بهـذه المسـرحـيـة ـ نتيجـة الصـراع الذى لن يتوقف، حـتـى يأكل فبه البـعض البـعض، ويستـسلم البعض لأن يؤكلوا، وتموت النوارس التى تحلق فوق البحيرة كالظلال، تحاول أن ترينا حياة جديدة، غير تلك التى نحياها، ولكنها حياة حلم!.

* * *

بالطبع هذا المســرح درامى، إذ يشــوق المشـاهد إلـى أن يعـرف مـصـائر بذور الصرعات تلك، وفى اللحظة التى يشعرنا فيها بأنه يرينا ـ وهذا نوع من التشويق أيضاً ـ ويجعلنا متلهفين لنعرف كيف ستدور الدوائر، لنصل إلى هذه النهاية، فى نفس تلك اللحظة يؤجج الصراعات فى حدة فجائية، نتيجة لاصطدام الابن مع الام الساخرة من عملة، الابن الذى يقول فى غل لا يستطيع كتمانه:

ـ لقد نسيت أن كتابة المسرحيات، واللعب (التمثيل) على المسرح، لا يستطيعه إلا قليل من المختارين، لقد تطاولت على الاحتكار.

الابن ـ بهذه الكلمات ـ يعلن الحرب على الأم (التى تستطيع اللعب على المسرح، وتظن أن غيرها لا يستطيع)، وكذلك على عشيقها الكاتب الذى يحق له وحده ـ ضمن المختارين ـ أن يكتب المسرحيات.

وبالفعل تشتعل الأم غضباً، فلا نستطيع الاستمتاع بالبحيرة، أو بما يأتى من ورائها من غناء جميل، يثير الشجون.

من ناحية أخرى يبدأ تريجورين (الكاتب عشيق الأم) اللعب بعواطف نينا (حبيبة الابن)، ليزيد الصراع اشتعالاً.

أما ماشا، التى يحبها المدرس، فتدور حول تريبليف - المطعون بسخرية أمه من مسرحيته - فى كل مكان فى الحديقة، وحينما يكلم الدكتور المؤلف الصغير عن مسرحيته، نرى المؤلف الصغير غير مهتم إلا بنينا، بعد أن أسرعت إلى بيتها، خوفاً من أبيها، الذى كتبت أمها ثروتها كلها باسمه، قبل أن تموت، وكتبها هو باسم زوجته الجديدة حارماً ابنة المرحومة- ابنته - من كل شئ.

وبينما تستدعى الأم الغاضبة ابنها، تعلن ماشا أنها لا تستطيع مغالبة حبها للمؤلف الشاب، ويهتف الدكتور:

يا لكم جميعاً من عصبيين! وكم من حب !!أوه.. أيتها البحيرة المسحورة.

وينتهى الفصل الأول من الملهاة.

* * *

فى الفصل الثانى يعانى الأبطال كلهم الملل، فلا شئ جديد، لا شئ يتحقق.

المدرس يحاول أن يشد إنتباه ماشا، وماشا مشدودة إلى تريبليف، وتريبليف مشدود إلى نينا، ونينا مشدودة إلى تريجورين، الخطوط لا تلتقى، وأيضاً زوجة الخولى مشدودة إلى الدكتور، والدكتور مشدود فيما يبدو لأركادنيا، بينما يزعم أن العمر قد فر من يده، فلم يعد يريد شيئاً، ومن الملل تتفجر مشاجرة بين أركادنيا والخولى، الذى لا يستطيع أن يوفر لها خيولاً تذهب بها إلى المدينة القريبة مع زوجته، فتقرر الرحيل إلى موسكو، وتهرع الشخصيات إلى مصالحتها فى محاولة لإبقائها.

لكن النورس - فى هذا الفصل - يطل علينا بإلحاح.

تريبليف يقتل نورساً، ويرميه تحت قدم نينا، قائلاً:

- ارتكبت اليوم دناءة بقتل هذا النورس، ها أنا ذا أضعه تحت قدميك.

ـ ماذا بك؟!.

ويصمت الشاب، الذى أحس بتحول عواطف الحبيبة بعيداً عنه، قليلاً ثم يقول:

ـ قريباً أقتل نفسى بهذه الصورة.

إنه يعرف أنها مشدودة إلى تريجورين، وتريجورين الذى يطيل أمامنا فى الحديث عن قسوة الإحساس، الذى يطارده دوماً، بأنه ينبغى عليه أن يكتب شيئاً، ولا يستطيع إلا الانصياع له، بينما الناس تعيش حياتها، وتتمتع بالجمال حولها، يرى فى نينا نورساً آخر، يتمنى حياة شبيهة بحياته المعذبة، وهو عندما يلاحظ وجود النورس القتيل، يتكلم عن نينا:

ـ طائر جميل، حقاً، لا أرغب فى الرحيل، هيا اقنعى إيرينا نيكولايفنا (أركادينا) بالبقاء.

ويكتب شيئاً فى مفكرته، يخفيه، وعندما تسأله نينا عما يكتب، يقول:

ـ موضوع لقصة قصيرة، على شاطئ بحيرة، تعيش منذ الصبا فتاة شابة، مثلك، تحب البحيرة كالنورس، وهى سعيدة، حرة كالنورس، ولكن جاء شخص، صدفة، فرآها، ومن الفراغ (تحت وطأة إحساسه بالفراغ) قضى عليها، كما قضى على هذا النورس.

مرة أخرى يعدنا النص التشيخوفى بنهاية دامية، مقتل نورس آخر.

ولكى يشد إنتباهنا إلى أن مصير النورسين قد تحدد، يفاجئنا بما خارج المسرح من مصالحة بين أركادنيا والخولى، وأن الجميع باقون، وأنهم مما لا شك فية ينتظرون ـ وننتظر معهم ـ مصائرهم.

وينتهى الفصل الثانى.

* * *

فى الفصل الثالث، تقرر ماشا أن تنتزع حب تريبيلف من قلبها، وذلك بالزواج من مدفيدينكو، فلا معنى ـ كما تقول ـ للحب بلا أمل، وهى تنتظر أن تطغى الهموم الجديدة ـ فى حياتها المقبلة ـ على كل القديم الذى لا يحتمل.

ونحس أن شجارات كثيرة نشأت قبل بداية الفصل بين أركادنيا وابنها، وأن الأخير طلب عشيق أمه في مبارزة، يقتل فيها أحدهما، فعادت الأم مصممة أكثر مما رأيناها ـ من قبل ـ على الرحيل.

وما زال سورين كما بدأ يريد أن ينفض عن نفسه حياته التافهة.

ونعرف أن تريبيليف كان قد أطلق النار على نفسه (أننا نقترب من نهاية أحد النورسين)، وعندما يدخل المسرح، يستميل ـ أمامنا ـ كالطفل أمه لتكون له، معلناً حبه لها أكثر من أي وقت مضى، وأنه لا يريد أن يقف تريجورين بينها وبين رعايته، وعندما يجدها متمسكة بعشيقها، يهاجمها بشراسة طفولية، ويبكي، وحين تقبله في رأسه وجبينه وخديه، يناديها الطفل فيه:

ـ آه لو تدرين؟، لقد فقدت كل شيء... إنها لا تحبني (يقصد نينا)، ولم أعد قادراً على الكتابة، ضاعت كل أحلامي.

ـ لا تيأس، كل شيء سيعود، الآن سأحمله (على الرحيل) فتعود هي إلى حبك

وتمسح دموعه مهدهدة:

ـ كفى.. لقد تصالحنا...

وهكذا نرى نينا بديلة للأم، عند تريبليف، وأن ليس لدى تريبيليف إلا أن يعود لأمه إذا ما اختفت نينا، أو أن تختفي أمه حتى لا يفقد نينا.

وهو كما يبدو لنا غير مقنع بالنسبة لنينا، لهذا يستمر في أن يستدعي أمه استدعاء طفولياً بإثارة المشاكل، والمشاجرات، أو بتصوير نفسه وكأنه بلا حيلة ليستعطفها، وبالبكاء أيضا، ولا مانع كذلك من محاولة الانتحار.

لكن في نفس الوقت يتضح لنا أن رغبة الأم في الرحيل، ليست لإنقاذ ابنها، ولكن لإنقاذ عشيقها، بعد أن لاحظت اهتمام عشيقها تريجورين الشديد، بابنة الإقطاعي «نينا».

ـ أنها تجذبني!، ربما كان ذلك هو بالضبط ما احتاجه.

ـ حب فتاة ريفية ؟!!.. أوه إنك لا تعرف نفسك!

ولكى يبقى النص على توتره الدرامى، نرى العشيق تريجورين يستحلف أركادنيا الأم أن يبقوا لبعض الوقت:

ـ بوسعك أن تصبحى غير عادية لو أردت، الحب الفتى، الساحر، الشاعرى، المحلق بك فى عالم الأحلام.. هذا الحب هو وحده القادر على منح السعادة على وجه الأرض، أنا لم أجرب بعد مثل هذا الحب، فى الصبا لم يكن لدى وقت، كنت أتمسح بأعتاب المجلات والصحف، كنت أصارع الفاقة، والآن..ها هو ذا الحب قد جاء أخيراً، ويجذبنى إليه..فأى معنى لأن أهرب منه؟.

وتبذل أركادنيا كل ما لديها من عاطفة لكى تستعيد رجلها (الذى نكتشف أيضاً أنه طفلها، وربما كان بديلاً للابن، أو أن الأمر أمومة تختفى فى ثوب عشق، ولا تفضح ـ كأمومتها لتريبليف ـ عمرها الحقيقى).

ـ أأنا حقا عجوز وقبيحة إلى هذه الدرجة، حتى أنه يمكن التحدث معى دون حرج عن نساء أخريات؟.

وتنهمر كلمات العشق من فمها وهى تقبله وتحتضنه:

ـ أنت كلك لى.. كم أنت موهوب، ذكى، أنت أفضل الكتاب المعاصرين، أمل روسيا الأوحد، كم لديك من صدق، وبساطة، وطزاجة، وفكاهة حية.. بوسعك بلمسة واحدة أن تعبر عن أهم ما يميز الشخص أو المنظر، وأبطالك كأنهم أحياء، لا يمكن للمرء أن يقرأ لك دون إعجاب! أتظن ما أقول مديحاً؟، تملقاً؟، حسنا، حدق فى عينى.. حدق.. هل أشبه الكاذبة؟، هكذا ترى، أنا الوحيدة التى تعرف قدرك، الوحيدة التى تقول لك الحقيقة يا عزيزى... يا روحى... سترحل؟ نعم؟ لن تهجرنى؟

ونفاجأ بالإجابة (برغم تمهيد سابق لها فى الفصل الثانى)

ـ ليس عندى إرادة، لم يكن لدى أبداً إرادة..طرى..رخو..مطيع دائماً، أمن المعقول أن ذلك يعجب النساء؟.. خذينى، احمليني، لكن لا تتركينى ابتعد عنك خطوة.

نفاجأ بأن نوره يحتاج إلى مرآتها (إنه الطفل الذى شككنا أنه هو) وتبدأ إجراءات الرحيل.

وهكذا يتبدى لنا للحظات أن الأمور ستنصلح، وربما نتشوق لنعرف كيف ستنصلح الأمور، لكن النص لا يترك لنا الفرصة لتشويق لا يريده لنا، يفاجئنا بأن نينا تلحق بالمسافرين قبل أن يتحركوا، وتعلن أن قد قرّ قرارها، وانتهى الأمر:

- سألتحق بالمسرح، غداً لن أكون هنا، سأترك أبى، سأهجر كل شئ، وأبدأ حياة جديدة، أنا راحلة مثلكم.. إلى موسكو.. هناك سنلتقى.

ويقول تريجورين هامساً، فى فرح:

- أنت رائعة ،أوه، يا لها من سعادة أن أفكر فى لقائنا القريب!.

وينتهى الفصل الثالث

* * *

وينقضى عامان قبل أن يبدأ الفصل الرابع الأخير.

ما زلنا فى منزل سورين، ونحن الآن مستعدون لكى نعاين المصائر..

مصير النورسين.

ومصير من فاتهم قطار الحياة (بتقرير منهم) أو من فاتهم قطار الفعل (بتقرير منا).

وفى إيماءة من النص يقول مدفيدينكو:

- ياله من طقس فظيع!، اليوم الثانى على التوالى.

وترد ماشا:

- ارتفعت الأمواج فى البحيرة، أمواج هائلة.

- البستان مظلم، ينبغى ينبغى تذكيرهم بأن يهدموا هذا المسرح فى البستان، يقوم عارياً، قبيحاً، كالهيكل العظمى، وستارة يقرقع فى الريح، عندما مررت بجواره مساء أمس، خيل إلى إن بداخله أحدا يبكى.

وتبدأ المصائر فى الظهور بعد هذه الإيماءة الموحية (التى أعادت للأذهان المصير المرتقب الذى عايناه فى المسرحية داخل المسرحية).

ماشا، التى رأت أن الزواج فرصتها للتخلص من حب بلا أمل، تبحث الآن عن فرصة للتخلص من نفس الحب (الذى فشلت بالزواج فى التخلص منه)، بالرحيل مع زوجها إلى مكان آخر، وحتى لا نظن أن الفرصة الجديدة سيواتيها النجاح، نراها تهمل الأطفال، ونسمعها تقول لزوجها لو أن عينى لا تراك!.

سورين (صاحب المزرعة وأخو أركادنيا) الذى يعانى الآن متاعب صحية، وكان ولا يزال يضجره البقاء فى الريف يقول لدورن (الدكتور):

- أريد أن أقدم لكوستيا (تريبيليف) موضوعا لرواية، ينبغى أن يكون عنوانها هكذا الرجل الذى أراد فى صباى أردت ذات يوم أن اصبح أديبا، ولم أصبح.. أردت أن أتحدث ببلاغة فصرت أتحدث بفظاعة (..) وأردت أن أتزوج، فلم أتزوج، أردت أن أعيش دائما فى المدينة، وهاأنذا أنهى حياتى فى القرية، وخلافه.

- أردت أن تصبح مستشار دولة.. فأصبحت.

فيرد ضاحكا:

- لم أسع إلى هذا.. ذلك حدث بلا تدبير.

ومديفينكو (المدرس) زوج ماشا وشمرايف الخولى أبوها، يكرسان كل أوقاتهما لمهامهما العملية والأسرية، ويتركون لعوامل التعرية فرصتها لكى تعمل فيتآكلا، فهذه طبيعة الأشياء.

أما يوليتا أندرييفينا - زوجة الخولى - فتيأس من الدكتور دورن الذى تحبه، وتعلنها صريحة زماننا يولى.

نفس الأمر يظل راسخا فى قناعات سوريين، أن لكل حياة نهاية، لكنه مازال قادرا على الإعجاب بالمسرحية داخل المسرحية، وبكاتبها، مع إقراره بأنه كاتب يترك أثرا فى النفس، ولا شيء أكثر، وبالأثر وحده لن تمضى بعيدا، أنه - سورين - لا يزال يؤمن بأن من الممكن إيجاد روح عالمية واحدة، يكتب عليها أن تواجه الشيطان.

وتبدأ لعبة باقتراب النهاية، لعبة يومئ النص بها إيماءة واضحة على لسان أركادينا، وهى تطلب من تويجورين أن يشارك فيها:

ـ عندما تحل أمسيات الخريف الطويلة، يلعبون «اللوتو» هنا، انظر «لوتو» عتيق، كانت تلعب معنا به المرحومة أمى.

إنها اللعبة القديمة الجديدة!!.

وفى اللعبة، نحس أن أركادينا لم تتغير، فهى أثناء لعبة الخريف تلك، مازالت تتكلم عن الحرارة التى يستقبلها بها الناس، عن الورود والأكاليل، والحلى، وما زالت لا تخفى أنها لم تقرأ ما كتبه ابنها، وحقق له نجاحا على مستوى المجلات الأدبية، وأثناء اللعبة أيضا نكتشف أن تريجورين غير معجب ـ كبعض الصحف ـ بما يكتبه تريبيليف.

ـ إنه سئ الحظ، لا يستطيع أبدا أن يصل إلى نبرته الحقيقية، يكتب أشياء غريبة، غير واضحة، تشبة الهذيان أحيانا، ليس هناك شخصية واحدة حية.

ونكتشف أثناء اللعبة كذلك، أن تريجورين قد طلب من الخولى أن يحنط النورس، الذى قتله تريبيليف، وأن كان يزعم أنه لا يتذكر هذا الأمر، فضلا عن أننا نكتشف أنه لم يكن ـ تريجورين ـ نورساً حقيقياً فى يوم من الأيام، فهو وأن كان قد كتب ما كتبه لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب، إلا أن فترة حياته الأولى التى كان يحاول فيها الفرار من الفقر، وإرضاء النقاد، تلك الفترة أخذته وكبلته، ولم تطلقة ليكون حراً ـ بعدها ـ كما ينبغى.

برغم هذا، ففى لعبة الخريف يكون تريجورين هو الكاسب الوحيد، لقد كسب لأنه المسلوب الإرادة، لم يحاول شيئاً آخر، كان من الممكن أن يتعرض فيه لخسارة، ولكن أى مكسب هذا؟.

يتبقى مصير النورسين.

نينا التى لا تستطيع العودة، ومواجهة تريبيليف، والتى لا تستطيع أيضاً إلا أن تعود كمجرم يتفقد مكان الجريمة، ومصير الضحية، نعرف ـ منها ـ أنها هربت إلى

موسكو، من أبيها الذى أستولى على ثروة أمها، وكان يستولى على حلمها فى التحليق عالياً، وأنها فى موسكو عاشرت تريجورين، وكان لها منه طفل، لم يقدر له البقاء، وفقد تريجورين بوفاة الطفل وفقدت هى ـ حبه لها، فعاد إلى اركادينا، فهو كضعاف الشخصية، الذين لا يواجهون أسراً بالحسم الواجب، استطاع أن يبقى هنا وهناك (أو مع هذه وتلك كما يشير النص)، أو أن الأمر قد يرجع إلى أركادينا العجوز التى لم يكن أمامها إلا أن تتعلل بأن تريجورين لن يستطيع الاستغناء عنها، فهى إذا ما فكرت فى شىء آخر، كان هذا الشىء الآخر اعترافا بهزيمة لا تستطيع الاعتراف بها.

ونينا لم تنجح فى المسرح، كانت كما تقول، تمثل بخشونة، بلا ذوق، بعويل وحركات حادة مبالغ فيها، لقد فقدت إيمانها بالمسرح، لأن تريجورين الذى لم يؤمن به، ولا بأى شىء كان يسخر من أحلامها، وشيئا فشيئا فقدت هى الأخرى إيمانها، وخار عزمها، وأصبحت ألعوبة تتقاذفها أمواج عارمة من هموم الحب والغيرة، والخوف الدائم على طفلها، أصبحت تافهة، ضئيلة، وهى الآن أكثر استعداداً الآن تترك نفسها لدوامة العمل، كيفما كان هذا العمل، بلا حلم.

لقد عرفت أنها ليست نورسا، لم تكن، ولن تكون.

ـ الآن أعرف يا كوستيا (تريبيليف) أن المهم فى عملنا (..) ليست الشهرة، ليس البريق، ليس ما كنت أحلم به، بل القدرة على الصبر.. أن تعرف أن عليك أن تحمل صليبك، وأن تؤمن، أنا أومن، ولذلك لا أتألم بهذه الدرجة، وعندما أفكر فى دورى فى الحياة، لا أعود أخشاها.

لم يبق لها إلا أن تتذكر المسرحية ـ النبوءة ـ التى كتبها تريبيليف لتمثلها، عندما كانا يظنان أنهما نورسان، وها هى ذى تردد كل الأحياء انطفأت بعد أن أنجزت دورتها الحزينة.

ولأن كل الأحياء انطفأت.. نبوءة لا يمكن، من خلال دراما هذا النص، إلا أن تتحقق، ينطفئ النورس الآخر (تريبليف)، ينفخ هو فى زبالة النور فى حياته، ينتحر، فهو الآخر لم يكن نورسا حقيقيا، لقد عرف أن الكاتب من الضرورى أن يكتب دون أن يفكر فى الأشكال. ليس الأمر أمر أشكال جديدة، إن على الكاتب الحقيقى أن يكتب لأن ذلك ينساب من روحه فى سلاسة.

وهو ربما قد اختار الكتابة، اختياراً لمكانة عشيق أمه، وكان يهاجم الكتابة القديمة ليقاومه، ولكى يستدعى الأم، إن ما كان يشغله هو البحث الدائم عن أم، فى أمه، وفى نينا، وفى بولينا أندرييفنا (زوجة الخولى) إذ لزم الأمر، ففى بعض اللحظات المسرحية ناداها ملتاعا بـ ماما.

يموت النورس ـ غير الحقيقى ـ حين يعلن اعترافه الأخير، الذى كان بمثابة الطلقة التى فجرت رأسه:

ـ أنا لا أعرف ما هو دورى فى الحياة.

* * *

قصد النص (ولا نقول تشيخوف) أن يرينا أن حياة بلا نوارس حقيقية، هى دورة ينطفئ فيها كل الأحياء، بعد أن يتموا دورتهم الحزينة.

قصد النص أن يجعلنا نقول، كما قال دورن (الدكتور) فى نهاية الفصل الأول:

ـ أوه ـ أيتها البحيرة المسحورة.

مسحورة!!، تضم غذاء النوارس، ولا تضم مستقراً لهم إلا خارج مياهها!.

إن تشيخوف الذى كان يقرر دوماً أنه ليس مسرحياً، كان بهذة المسرحية قد بدأ تغييراً كبيراً فى المسرح نزعم أنه قاد إلى كل ما شاهده المسرح من تغيُّر، وتطوير وتنويع فى القرن العشرين، وهو بعد قادر على أن يقود تغييراً أكبر فى القرن الواحد والعشرين.

فى هذه المسرحية وضع تشيخوف بذوراً جديدة فى تربة المسرح العالمى:

البطولة الجماعية: إذ لا يمكن اعتبار تريبليف بطلاً محوراً، والبطولة الجماعية ليست هدفاً فى حد ذاتها، ولا يمكن أن تكون، ولكنها تعبير عن اتجاه جديد فى المسرح لا يتبنى قضية جزئية، ولكنه يحاول أن ينفتح على قضية كبرى، تنتظم حيرة الإنسان فى مواجهة نفسه، وحياته، ومصيره، الإنسان كإنسان، وليس فردا قد أُحكم من حوله حصار، وفرض عليه الصراع، إذ مهما كانت القضية كبرى، وفى الواجهة بطل وحيد، يبقى الصراع ذا طابع فردى، وهذا ما لم يكن يريده تشيخوف،

ولعل المسرحية الإغريقية خير شاهد على هذا الأمر الذى لا يريده، ففيها يواجه الإنسان الأقدار، مصيره المحتوم، لكن الانطباع الذى تتركه لدى المتلقى هو أن الأزمة «أزمة أوديب» على سبيل المثال، وإن كان هذا لا يمنع أن يستشعر أى إنسان، أنه من الممكن أن يوضع فى موقف مشابه، إلا أن قناعته هذه ستبقى مرة أخرى، أنه وحده الذى سيوضع فى مثل هذا الموقف، أنه وحده من الممكن أن يواجه قدرا اختاره عنوه، أو صراعا فرض عليه ـ أو يفرض عليه ـ من دون الآخرين، إن رؤية تشيخوف التى تقوده واعيا، وتقوده أيضا من منطقة ما دون الوعى تختلف، فهو يرى أن أقدارنا نتيجة لصراع الإنسان ونوازعه ومثبطاته، وصراع الناس مع الناس، هذا الصراع الجدلى، ذو التشابكات، التى يضيُّع البتر الحادث فى مسرح البطل الواحد، إمكانية أن نفهمها، ولعل هذا هو ما قصده واضحا بأن الشيطان هو رب المادة الخالدة، وأن روحا عالمية عليها أن تواجهه، أو سيفرض عليها أن تواجهه، إذا كان ثمة أمل فى النجاة، إن البطولة الجماعية التى رأينا فيها الصراع المفروض على النوارس، لتغيير حياة يرتضى البعض فيها أن يأكل، لأنه يظن أنه لا يستطيع شيئاً آخر، ويرتضى البعض الثانى فيها أن يؤكل، أيضاً ظناً منه أنه لا يستطيع شيئاً آخر، ويؤكل البعض الثالث دون أن يعى أى حتمية لهلاكه، وأيضاً أن هناك فرصة لنجاته، هذا الصراع لم يكن يصلح معه اختيار مسرحية «البطل الفرد»، وقد كانت هى المسرحية السائدة التى وصلت على يد إبسن وسترندبرج (بتأثير كل منهما على الآخر) إلى أعلى مراحلها.

بذرة ثانية: نجح تشيخوف بها فى إحداث مشابهة أخرى بين المسرح والحياة التى نحياها، فنحن فى الحياة لا نشاهد كل ما يحدث للآخرين. ولا يشدنا بعض ما يحدث لنا، وكلاهما يؤثران علينا دون أن ندرى، ولهذا عمد تشيخوف إلى حيلتين، أولاهما: ما كان يعتبر وظيفة مندثرة «للكورس» فى المسرحيات القديمة الكلاسية، وإلى حيلة ثانية، رآها هى الأخرى فنية، والحيلتان هما إخبارنا فى فصل بما حدث فى الفترة الزمنية المنقضية بين بدايته ونهاية الفصل السابق عليه (جزء وظيفة الكورس القديمة) وأيضاً لجأ ـ وهى الحيلة الثانية ـ إلى أن يرينا الانعكاس المباشر لما حدث،

بحيث لا نحتاج إلى أن يقص علينا ما جرى، فى الفترة الزمنية المفترضة بين الفصول، إنه فى هذه المسرحية (كمثال على الحبكة الفنية الثانية) يتكلم مباشرة - وبشكل عرضي - عن محاولة انتحار قام بها تريبيليف فى الفترة الزمنية التى أعقبت نهاية الفصل الثانى، واللحظة التى اختارها النص لتكون بداية الفصل الثالث، دون أن يصور لنا هذه اللحظة، أما المثال على الحيلة الأولى، فهى رواية نينا لما حدث لها فى موسكو، وهى رواية مسهبة بعض الشىء، وهكذا أدخلتنا التقنية إلى فكرة جديدة، فليس كل ما يحدث نراه، وليس كل ما نسمعه يحمل صيغة للحقيقة ملتصقة به، إن الكورس فى المسرح القديم مصدق تماماً، إذ لا دافع لديه - مثل الشخصيات - إلى تزييف أى رواية، بينما ما يجيئنا بلهجة تقريرية - على لسان الشخصيات - يحتمل الكذب، ويحتمل عدم الفهم والاستيعاب، أما ما نعرفه عرضاً، فهو متروك لنا نحن - المتلقين - لكى نحدد لماذا حدث، وبالحيلتين معاً، ولكل منهما وظيفتها الخاصة، نستشعر أننا أمام شىء شبيه بالواقع الذى نعيشه، فليست الأمور كلها تتم فى حضورنا (وكان هذا من قبل من طبيعة التبسيط المسرحى) وليس كل ما يصل إلينا مؤكداً، وليس كل مؤكد مفهوماً، ولهذا فإن جهداً عقلياً يتحتم القيام به لنفهم أو لنحاول الفهم فى أمور ليست مفهومة.[1]

---

(١) لا أحب التسمية التى أطلقها الناقد دافيد ماجرشاك على مسرحيات تشيخوف ابتداء من النورس «مسرحياته الأربع الكبرى، بأنها مسرحيات «الحدث غير المباشر»، مصورا لنا - كسبب للتسمية - أن الحدث الدرامى الرئيسى يحدث أو يتم خارج المسرح، أما ما يجرى أمامنا على الخشبة فهو حدث داخل الشخصيات (والحقيقة أن الموسوعة الأمريكية فى جزئها السادس ص٣٦٠ جارته فى هذه التسمية) لكن هذا القول الذى لا يخلو من وجاهة، يذهب بنا بعيداً عن طبيعة التقنية المسرحية التى تتلاءم وحيرة تشيخوف فى مواجهة الحياة من ناحية، ومن ناحية أخرى، فهو يضخم السبب الذى يدفع المؤلفين العديدين إلى جعل ما يتصورون أنه مؤذ لشعور الجمهور، يحدث خارج الخشبة، والحقيقة أن ما يحدث خارج وداخل المسرح حيلتان تتشابه بهم مسرحيات تشيخوف والحياة، كما شرحنا، حيلتان هما عنصران مهمان فى تقنية كاتب لا يزعم أنه يفهم، أو أن لديه يقينا، ذلك أن ما يحدث على المسرح - كما شرحنا فى المقدمة - أنى وحقيقى ويقينى أما ما يروى لنا على لسان الشخصيات فيحتمل وجهات نظر، ودليلنا على هذا من مسرحيات تشيخوف أن ليس كل ما يحدث خارج المسرح حدثاً يقينيا، وليس كل ما يحدث داخل المسرح حدثاً داخليا، إن المعنى الكلى للمسرحية إذا ما حققنا ودققنا سنجده يتكون مما يحدث خارج المسرح وما يحدث داخله ومما هو يقينى ومما يفتقد اليقين أيضاً.

بذرة ثالثة: وضعها تشيخوف فى نصه، وهى عدم وجود حدث عنيف ينتظم الشخصيات (التى تصنعه بالطبع، ويصنع أفعالها فى جدلية لا تعترف الدراما التقليدية بغيرها، وإن كانت فى الدراما التقليدية جدلية مؤطرة، وبالتالى محدودة، وفى منظومة تستدعى الفهم، ولا تستعصى عليه) إنعدام وجود هذا الحدث العنيف، يعطينا إحساساً بأن المسرح ذهب بنا إلى مكان بشكل عشوائى، فليس هناك أحداث دموية فظيعة، أو ورطة هائلة، أو مصيبة رهيبة شدت اهتمامه فأخذنا ـ المسرح ـ لنستطلع كنهها، إن هذا التواجد الذى يشعرنا النص بأنه عشوائى، يحيل الأمر بالضرورة إلى شىء أكبر مما يحدث أمامنا، إلى شىء يحدث دائماً، يحدث فى أى مكان، يحدث فى كل مكان، ولا نمعن النظر فيه، أو ندقق الفكر، هذا الاختيار الذى يبدو لا مبرر له، تبريره الوحيد، أن مالا نهتم به، هو البداية الحقيقية لما نعانيه من أحداث مأساوية، أو حتى عنيفة فيما بعد، ليس فى المسرح وحده، ولكن فى الحياة، إنه مسرح يؤكد على أن جذور الصراعات، تلك المختفية فى أرض الواقع، أحق بأن نتملاها، ونمعن فيها الفكر، بدلا من لحظة ستأتى وتجلب علينا ضرورة أن يشد انتباهنا، وساعتها ستكون هذه الجذور التى أفرزت البرعم، وأخرجت ساقاً، ومن ثم كل ما يحمله الساق، قد توارت عن الأنظار، حين انجذبت عيوننا إلى التشابكات المخيفة للفروع، إن حدثاً هاماً (كما اعتدنا أن نرى الأهمية الخاصة للأحداث فى المسرح، قبل نهاية القرن التاسع عشر) لا يبدأ مسرحيات تشيخوف، وهو غالباً ما ينهيها، فالنص لديه يحافظ على قطع فتيل الحدة العمدية فى التصاعد (مطمئناً إلى أن وسيلة أخرى لديه لإحداث تصاعد من نوع آخر، نوع هادىء، يبقى اهتمام المتلقين منجذباً للعرض)، إن هذا يفهمنا، لماذا كره تشيخوف مسرحيته إيفانوف، وشيطان الغابة[1]، وأيضاً مسرحيتيه التى ضاع نصها «بلاتينوف» (وثلاثتهم كتبهم تشيخوف قبل النورس) لقد كانوا فى رأيه مسرحيات تتميز بحدة التصعيد، أو بازدحام يغشى الرؤية، الأمر الذى هدد رغبته (كخالق للنص) فى التمعن، ورغبته فى أن

---

(١) أعاد تشيخوف بعد سنوات، وعلى إثر نجاح «النورس»، كتابة «شيطان الغابة» باسم «الخال فانيا»

يستطيع المتلقى أن يدقق النظر، ويعمل الفكر، دون ضغوط كبيرة مقصودة عليه، لقد أحس تشيخوف أن الحدث العنيف، أو الحدث المتخم، حدث إن لم يكن مضللاً، فهو يشد الانتباه عن أشياء ضرورية للغاية من حوله، لعلها هى العنف الموار، الذى لا نرى إلا سطحه المضطرب فى نعومة.

بذرة رابعة: ألقاها تشيخوف فى هذا النص، وهى تحرير الحوار من كونه وسيلة (متعارف عليها قبله) لتصعيد الحدث الأساسى، إننا نحس - فى هذه المسرحية - أن الحوار لا ينتمى لمنطق التصعيد الدرامى للحدث، إنه ينتمى أكثر إلى الشخصيات التى تقوله، والتى يغيب الحدث عن ذهنها فى لحظات كثيرة، وربما لهذا يحدث الحدث (حين لا ينتبهون إلى خطورة محدقة)، ونحن مثلهم نبقى - نتيجة لحوارهم اللامنتمى مباشرة للحدث، ونحن لا نحس بأننا فى الطريق إليه، إن تحرير حوار الشخصية (دون إحداث فوضى أو ترهل فى النص بالطبع) من كونه مادة مقصود بها مَنْطَقَة الحدث وتصعيده، بذرة لها آثار سنعاينها فيما بعد، لكنها - مبدئياً - تتناسب تقنياً مع فكرته الأساسية، وهى أنه يجب علينا أن نفهم من خلال ما هو ليس مفهوماً، مثلما تفرض علينا الحياة ذلك، أو تفرض علينا - إذا لم نفعل - أن نتم دورتنا الحزينة وننطفىء، مثلنا مثل كل الأحياء، التى لا تعرف لماذا وجدت على الأرض.

بذرة خامسة: وهى جعل الرمز (وأفضل أن نسميه إيماءة النص)(١) فى النص، ليس - فقط - وسيلة تفسيرية لما قد يغيب عنا، إنه هنا يستعمل الرمز كنبوءة، والنبوءة إحدى حيل التشويق فى الأدب الشعبى، المهتم - فى الشرق - بمعاينة أثر الزمان فى تقرير المصائر، فهو يرينا النورس قتيلاً، بل يجعل النورس تريبليف يقول ما معناه أنه سيقتل نفسه مثلما قتل النورس، وسيلقى بنفسه - مثله - تحت أقدام من يتصور أنها التى تمنعه من أن يصبح نورساً حقيقياً، إن الرمز «الإيماءة» هنا لا يخبرنا فقط بأن تريبليف سيقتل، لكنه أيضاً يقول لنا بوضوح أن تريبليف - منذ تلك اللحظة التى قتل فيها النورس

---

(١) الرمزية شىء آخر، أنها اتجاه أدبى، ذو اشتراطات خاصة.

ـ لم يعد نورساً حقيقياً، وأننا سوف نرى كيف يستحق القتل، الرمز إذن فى مسرحية تشيخوف ليس معادلاً موضوعياً يساعد على التفسير، إنه فاعل ـ درامياً ـ كنبوءة، يلجأ لها تشيخوف ـ فضلاً عن إحداثه بها التشويق الضرورى ـ كمنبه، يوقظ المتلقين لكى يفكروا هل ستحقق النبوءة أم لن تتحقق؟!، فى وجود شواهد غير قوية تؤكد على أن هذه النبوءة سوف تتحقق، ثم هى حين تتحقق، تدفع بنا إلى تفكير آخر، عكسى، كيف تحققت ولم تكن هناك شواهد قوية تدل على أنها ستتحقق. إنها مرةٌ أخرى دعوة لكى نفهم من خلال ما هو ليس مفهوماً.

بذرة سادسة: وهى اختفاء الشر التقليدى «المسرحى» فى هذا العمل، فليس لدينا فى «النورس» شخصية شريرة تعمد بوعى إلى محاصرة بطل، أو مجموعة من الأبطال، وليس لدينا قوى قدرية غاشمة تفعل ذلك، لكن الشر الذى يمارسه البعض، شر غير مباشر، ناتج عن تصورهم أو إقتناعهم بأنهم يمارسون حريتهم، أو يحققون رغبات لا يستطيعون الاستغناء عن تحقيقها، أو على الأقل يمارسون لا مبالاتهم، ليس منهم من يريد أن يفعل شراً، وفى نفس الوقت، ليس فيهم من لا يفعله، أما البعض الآخر (وهو جديد على المسرح فى ذلك الوقت) فهم يمارسون الشر، بتجاهلهم للشر، أو بجهلهم إياه، والبعض الثالث (وهو أمر كان جديداً أيضاً) يشجعون الشر، سواء ما يصيبهم منه، أو ما يصيب الآخرين. بالاستسلام له، ولكى لا يختلط علينا الأمر نقول أن ليس فى المسرحية متربصون بالشر بعضهم للبعض، لكن الشر، يبدو هنا من طبيعة الأمور والأشياء، مادامت بذوره موجودة، تروى بالرغبة فى تحقيق موهوم للذات، أو بالتجاهل أو بالجهل أو بالاستسلام اللامبالى للحياة، وأيضاً لشرها، وهذه مشابهة أخرى للحياة يقدمها تشيخوف فى مسرحه، فالشر فى حياتنا أكبر من أن يكون ـ كله ـ محصلة لفعل مدروس من مجرمين آثمين، وإنما الشر ينتج أثناء تدافع الناس، مثلما هناك إمكانية لأن ينتج الخير من نفس التدافع أيضاً، والأمر يحتاج إلى فهم لكيف نحاصر الأول، وندفع بالأخير للتواجد والنمو، إنها مواجهة الروح العالمية المتوحدة، لشيطان المادة الخالدة.

بذرة سابعة: وضعها تشيخوف، وهى المسرح داخل المسرح «الميتاثياتر» وهى لعبة قديمة، وسوف تصبح فيما بعده لعبة جديدة، بشروط هى الأخرى جديدة، إذ أن البذرة التى وضعها تشيخوف هى أن المسرحية داخل المسرحية، يمكن أن تعد معادلاً موضوعياً كاملاً للمسرحية الأم، بحيث تغنى إحداهما عن الأخرى، أى تغنى المسرحية داخل المسرحية عن المسرحية الأم، و العكس بالعكس، وليس عن عدة مشاهد تالية فقط، غالباً ما تكون هى المشاهد الأخيرة، وهى ليست أيضاً وسيلة تقليدية لكى يظهر الشر نفسه، حين يعرف أن جرائمه قد تم اكتشافها، وتصعيد الصراع، كما كان فى المسرحيات قبل تشيخوف (هاملت لشكسبير مثلا)، ولهذا عمد تشيخوف إلى أمرين: أولهما أن تحتل خشبة المسرح، التى ستدور عليها المسرحية داخل المسرحية، عمق خشبة المسرح الأصلية، وهى إشارة ذات دلالة، بأن المسرحية داخل المسرحية هى الكل، وإن بدت جزءاً، وعمد أيضاً إلى ألا يعطى المسرحية داخل المسرحية قواماً واكتمالاً، وهو أيضاً أمر ذو دلالة كبيرة، يعطينا الإيماءة بأن تلك لو اكتملت، لن تكتمل هذه، أو أن اكتمال هذه اكتمال تلك، بل استطاع أيضاً أن يأتى فى نهاية المسرحية الأصلية، بالمقولة الوحيدة التى سمح لها بالوضوح فى مسرحيته داخل المسرحية، وهى «كل الأحياء انطفأت بعد أن أنجزت دورتها الحزينة»، لتكون تعقيباً مخلصاً، وفى نفس الوقت ضافيا على المسرحية الأصلية، أليس فى هذا ضمناً ما يؤكد أن إحداهما تغنى عن الأخرى؟ فى أيهما سرنا وصلنا إلى نفس النقطة؟!

بذرة ثامنة: وضعها تشيخوف فى مسرحيته تلك، وهى بذرة المزج الواضح بين اتجاهات مسرحية عديدة فى خليط مقصود، بل عمدى، وبحسابات دقيقة، فنحن أمام أناس يتصرفون كما لو كنا فى مسرحية «طبيعية»، لكن التفاعل المرئى والمحسوس والمعيش بين بعضهم البعض، وبين الظروف المجتمعية، تضعنا أيضاً فى مواجهة مسرحية من الاتجاه «الواقعى»، وهى ككل من الممكن اعتبارها مسرحية تعبيرية،[1]

(١) فى «الخال فانيا» المسرحية التالية مباشرة للنورس، يقول فوينتسكى عن سيريبريا كوف الكاتب متهكما «شخص يقرأ ويكتب عن الفن طوال خمس وعشرين سنة، وهو لا يفقه فى الفن شيئاً على الإطلاق، طوال خمس وعشرين سنة يلوك أفكار الآخرين حول الواقعية والناتورالية «الطبيعية» وغيرها من السخافات، خمس وعشرون سنة يقرأ ويكتب عما هو معروف من زمان للأذكياء، وغير ممتع للأغبياء، وإذن فهو طوال خمس وعشرين سنة يطحن الماء، وهى إشارة إلى أن الالتزام باتجاه أمر أصبح ممجوجاً.

وهى أيضاً مسرحية لا تغيب فيها «الرمزية»، ولا تغيب عنها أصداء من المسرحية الشعبية، لكن هذا الأمر لا يحدث من أجل تدعيم أو استحداث شكل[١] من أشكال المسرح، لا، الأمر الواضح أن هذا التداخل، شبيه جداً بما ترينا الحياة فى مسيرتها، إذا ما توقفنا وأمعنا النظر، «أى أن الأمر رؤية جديدة تعطى مضموناً جديداً» والمسرح (والفن عموماً) ليس أكثر من توقف وإمعان للنظر فى الحياة لجعلها مفهومة لنا أكثر.

بذرة تاسعة: وضعها تشيخوف فى هذا النص، هى وسيلة التشويق البديلة، فليس لدينا فى المسرحيات التشيخوفية، نقطة هجوم تقليدية لحدث، نمسك أنفاسنا، وهو يتصاعد أمامنا إلى ذروة التعقيد، ونزفرها حين يبدأ هبوطه أمامنا إلى الحل، فنصوص تشيخوف تضعنا أمام حدث غائم، حدث محسوس أكثر من كونه معروفاً، بل حدث من الممكن أن نتصور أنه بلا أهمية ملحة، ولا تعمد أمامنا إلى التصعيد القصدى، بل هى تروح وتجىء بين التصعيد والتهدئة وبين التهدئة والتصعيد، إلى حد أننا فى لحظات - من الممكن أيضاً - أن نجهل هل هناك تصعيد حقيقى، أو أننا من الممكن أن نتجاهل ذلك، بل قد نشك أن هناك حدثاً رئيسياً - فى لحظات - من الأصل، ونحس أن ما يحدث أمامنا حياة اعتيادية، وليست حياة كالنغم الصاخب الناتج عن وتر متوتر، إن أمراً كهذا يقتل التشويق، ومن ثم لا يشد انتباه الجمهور، وحين يفقد الجمهور انتباهه، ينقطع حديثه (الصامت) المتبادل مع الفعل المسرحى، ويتهدد العمل المسرحى ككل، لكن الجمهور لا يحدث له هنا - فى المسرحيات التشيخوفية - هذا الأمر، أو لنقل لا يحدث له هذا الأمر بالحدة، التى تهدد الإيقاع، إنه لا يفقد انتباهه، ولكنه يصبح متحيراً أمام ما يحدث أمامه، والحيرة نوع من التشويق، ويبقيه النص مرتبطاً به بهذه الحيرة، التى من شأنها أن تفقده انتباهه، إذا ما زادت جرعتها عن الحد المحتمل، هذه الحيرة الهادئة والمحسوبة بدقة فنية، فيما دون وعى

---

(١) لم يكن هم تشيخوف أن يحدث شكلاً جديداً فى المسرح، إن الشكل عنده يولد مع المضمون فى وحدة واحدة»ن ولأنه كان صاحب مضمون ورؤية جديدة، جاءت أشكاله الجديدة لتعطى مضاميته الجديدة معناها الجديد.

الكاتب لحظة الخلق، هى وسيلة التصعيد الأخرى ـ الجديدة ـ التى جاء بها النص التشيخوفى، فالنص يحشد مجموعة من الشخصيات، يرسمها ببراعة، ويصنع بينها تشابكات «وإن كانت واهية»، ويجعلنا ـ وهذه مرة أخرى هى الوسيلة البديلة، مستغرقين فى معرفة مصائر هذه الشخصيات، التى كل منها حكاية وحدها، وما الذى سينتج عن التشابكات فيما بينها، والتى قد تبدو واهية، إن نص تشيخوف يبدو كمجموعة من القصص التشيخوفية القصيرة، تشدك فيه كل قصة على حدة، ولأنهم ينمون معاً، ويتشابكون فيما بينهم، فهم يشدونك معاً، إلى أن تفاجأ بأن الحدث الرئيسى هو مجموع تفاعلى (جدلى) لهذه القصص الصغيرة، التى تحدث فى مكان واحد، أننا لا نفهم الحدث الرئيسى إلا بالمفارقات التى تنتهى بها أجزاؤه (القصص القصيرة المتشابكة)، وقد نخرج وقد عرفنا نهايات القصص القصيرة، ونظل نتساءل، هل كان هناك حدث رئيسى بالفعل، فإذا ما كان موجوداً، هل انتهى؟!.. والأمر الأخير ينتمى إلى بذرة أخرى جاء الوقت لعرضها.

بذرة عاشرة: وضعها تشيخوف وهى أن مسرحياته، لا تضم لحظات تنوير مسرحية، بالمعنى التقليدى لهذا العرف المسرحى، الذى ظل سائداً لقرون، سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، إن الحدث الرئيسى الذى لا يضم بداية ووسط (بشكلهما التقليدى،) لا يمكن أن ينتهى إلى لحظة تنوير، أننا فى مسرحه لا نملك إجابة مريحة عن كيف وأين ومتى ولم وقع الحدث،[1] مما يجعلنا فى حيرة أساسية، هل هناك حدث رئيسى؟ ومما يجعلنا أصحاب حيرة أكبر، إن لحظة التنوير التى اعتاد المسرحيون، واعتدنا معهم أن تلضم فيها الخيوط كلها، لا تحدث، إن لحظة التنوير مطلوبة منا نحن المتلقين، وغالباً بعد انتهاء العرض، فالكاتب ـ الذى لا يملك يقيناً ـ ليس لديه ما يعطينا إياه فى لحظة التنوير هذه، إنه يكتب ليصل إليها، وعندما لا

---

(١) من الممكن اعتبار «الخال فانيا» استثناء من القاعدة التشيخوفية، ربما لأنه أعاد كتابتها عن نص قديم له (شيطان الغابة)، تضمنت لحظة هجوم، وهى وصول الأستاذ بزوجته الجديدة الشابه الحسناء للغاية إلى ضيعة ريفية، ونقطة الهجوم هذه جعلتنا نتابع المصائر المرتبطة بالحدث، ونحن شغوفون به، وربما قلنا أيضاً أن بيع البستان فى لستان الكرز، مما يعد نقطة هجوم مسرحية!!، وحتى لو قلنا الأفتين فالاثنان لا يشبهان نقاط الهجوم فى الحبكات المسرحية السابقة والموازية بها واللاحقة لأعمال تشيخوف.

يصل، يطلب منا أن نصل معه ـ بعد انتهاء العرض إلى لحظة التنوير، فربما جعلت تلك اللحظة ـ التى لا تضمها المسرحية ـ الحياة مشكلة أقل استعصاء على الفهم، إن لحظة التنوير فى نصوص تشيخوف الأربعة الأخيرة الكبرى (وربما استثنينا منها الخال فانيا) لحظة تقع خارج زمن الفعل على الخشبة، وليس هذا بأمر غريب على نصوص تعطى قيمة لما يحدث على الخشبة، مثلما تعطى أهمية وقيمة لما يحدث خارج الخشبة، ولا نعاينه آنيا (لكن الأمانة العلمية تقتضينا أن نشير إلى بنية تكون غائمة، لكن من الممكن التقاطها فى المسرحيات التشيخوفية، وهذه البنية قد تكون صانعة للحظة تنوير من نوع جديد، لكن فى هذه البنية قد يبدو لنا أن من الضرورى استثناء بستان الكرز، حين نتكلم عنها، ذلك أنها ـ بستان الكرز ـ تضم بنية تصعيد تقليدية، وبرغم هذا لا يبدو الاستثناء مريحاً، ففى مسرحيات تشيخوف، التى تتكون كلها من أربعة فصول، يمكن أن نجد ملمحاً مشتركاً، هو أن النص يسعى إلى خلق توتر هادىء وهو يلقى فى الفصل الأول بشخصياته أمامنا، من دم ولحم، وأمانى وأهواء، وعجز أيضاً، ثم تزداد فى الفصل الثانى جرعة التوتر، لتصل ذروتها فى الفصل الثالث، ثم تتراجع للهدوء فى نهاية الفصل الثالث، ثم يعرض النص فى الفصل الرابع مصائر الشخصيات النهائية، الناتجة عن أزمتها الداخلية، والتشابكات الحادثة، ليتكون أمامنا مصير الحدث الرئيسى، دون تحديد حاسم لهذا المصير، وربما تكون هذه طريقة النص التشيخوفى فى التنوير على عناصره، وليس على هدفه أو محتواه) .

بذرة حادية عشرة: وضعها تشيخوف، هى تحرير الزمن المسرحى، من جرّائها لم يعد الزمن المسرحى وعاء للحدث الرئيسى، ولم يعد أيضاً زمنا لنفس الحدث، إن الزمن يتحرر من كونه وحدة فى مسرحيات تشيخوف، ومن كونه زمن الفعل المعروض، فكما تحرر المكان من وحداته، قبل تشيخوف، ويتحرر الحدث من وحدته، يتحرر الزمان فى المسرحيات التشيخوفية، ولكى يصل تشيخوف إلى هذه النتيجة، استعمل عدة وسائل، أولها إشعارنا بأن هناك زمناً للفعل نعاينه، وزمناً آخر فاعلاً لا نعاينه، ونحن لا نعاينه لأنه يمر ما بين الفصول الأربعة، نحن فقط نعاين النتائج التى

أسفر عنها فعله، فالفصول عند تشيخوف، شبابيك متزامنة، نفتح أحدها، فنعاين «الآني الحادث»، ونتائج ما حدث في الوقت الذي كانت فيه الشبابيك مقفلة، لم تفتح بعد، هكذا أصبح زمان الفعل، أكبر من زمن العرض، وأصبحت المسرحية لا تجرى أمامنا، إنها تجرى، ونحن نعاين لحظات فقط من جريانها (ولا نعاين لحظات أخرى)، هذه أولاً، وثانية الوسائل - لجعل الزمان فاعلاً - هو أن المسرحية تعطينا إحساساً بأن لا شيء يحدث، فأي معنى لزمن الحدث إذا لم يكن أمامنا شيء يحدث، أقول تعطينا إحساساً، ففي الحقيقة ما نراه يحدث، ويعطينا إحساساً بأن لا شيء يحدث، هو اللحظات المتناثرة التي تصب في النهاية لتصنع للحدث الرئيس قواماً خفياً، وشبه نهاية غير متوقعة، إلا إذا ركزنا طويلاً مع المعطيات التي تتوالى بهدوء أمامنا (حتى لو كانت تلك النهاية - أيا كانت - في أذهاننا نحن ومن صنعنا)، وهكذا يصبح الزمان فاعلاً، سواء كان فعله فعلاً مباشراً نعاينه، أو بما لا نظنه فعلاً مرتبطاً بالحدث، وفي نفس الوقت لا يمكن إلا اعتباره - هذا الفعل الذي لا نظنه مرتبطاً بالحدث - مرتبطاً بالزمن. ثالثاً: يعمد تشيخوف إلى أحداث نقلات صوتية «غناء يأتي من بعيد - موسيقى - دندنة - صمت - دق - حوار لا نسمعه (ويتم أمامنا على المسرح) أو دخول وخروج إحدى الشخصيات، دون أن تتكلم أو تعلن ما يمكن ربطه بالحدث الرئيسي، ليوحي لنا أن زمانا يمر، وأن مروره سوف يكون سبباً فيما سيحدث بعده، أي أن الزمان فاعل. رابعاً: أن ينهي مسرحياته دون لحظة تنوير، وهكذا يظل زمان المسرحية مفتوحاً للفعل، حتى بعد نهايتها على الخشبة، مما يوحي بأن النهاية، ليست نهاية الفعل، وأن امتداداً زمنياً فاعلاً بعد نهاية العرض، من الممكن أن يضاف لزمن المسرحية، وهكذا أصبح زمن المسرحية، ليس زمن الفعل بقدر ما هو فعل محسوس، وأصبح كذلك زمان الفعل ليس هو المجموع الجبري للزمن الذي تتم فيه الفصول الأربعة، بل أكثر من ذلك بكثير، وهو هنا في النورس يسخر الحيل الأربع ويفعلها في الشقيقات الثلاث بقوة أكبر.[1] ليؤكد لنا أن الزمان فاعل، وسيظل فاعلاً، وإن كنا لن

---

(١) كان تشيخوف يفعل ذلك، بينما ستريندبرج يحاول جاهداً، أن يجعل زمن المسرحية هو زمن الفعل، وخصوصاً في مسرحياته المتأخرة، وما عرف منها بمسرح «الغرفة» لدى ستريندبرج.

نعاينه فاعلاً فى كل الأوقات. (هذا الأمر يختلف عن النهايات المفتوحة التى تلجأ إليها بعض النصوص، ففى النهايات المفتوحة لا يتبقى للمتلقى إلا اختيار النهاية، ولا تكون إشارة إلى أن الزمن الفاعل سيظل يفعل كما فى المسرحيات التشيخوفية).

بذرة ثانية عشر: لم يضعها تشيخوف كاملة، ولكنه وضعها مختلطة بالمفارقة، وهذا هو الجديد الذى جاء به، نعنى بهذه البذرة، البعد النفسى للشخصيات، لقد أهتم تشيخوف بالبعد النفسى لشخصياته، ولكن لم يستسغ فيه أية ميكانيكية تعرض له، فتصرف المرء قد يبدو غريباً فى مواجهة مؤثر ما، وهذه هى المفارقة فى القصة القصيرة التشيخوفية، وهو عين ما يحدث فى الحياة أيضاً، إذ أن مؤثراً واحداً يتعرض له أفراد عديديون، يأتينا بتصرفات بعدد هؤلاء الأفراد، لا علّيه ونتيجة حتمية تكرارية فى الأمر، هناك علّية ونتائج، وتعدد النتائج، يعود إلى اختلاف معيارى فى حجم وكمية المؤثرات الداخلية والخارجية لكل فرد عن الآخرين، ويأتى من أن المحصلة تتكون نتيجة قدرات أو إنعدام قدرات لا يتساوى فيها الفرد، أى فرد، مع آخرين تعرضوا لنفس المؤثر، وهذا هو ما نظنه مفارقة، أو ما سنظل نعتقد أنه مفارقة، حتى يحين الحين ونفهم جدلية التفاعل بين المؤثرات الداخلية ككل، والخارجية ذات الخصوصية، إذا قدر لنا أن نفهم الأمر فى السنوات القادمة، وهذه مرة ثانية وثالثة ورابعة، جاءت إلى تشيخوف حين أقر بأنه يفتقد اليقين.

هل بقيت بذرة واحدة ثالثة عشر: هى تلك النبرة الشاعرية التى يكتب بها ـ ويعاين فيها تشخيوف مصير انطفاء الأحياء، بعد أن ينجزوا دورتهم الحزينة، إنها نبرة فى الحقيقة ليست محايدة، وليست ـ بالقطع ـ لا مبالية، ولكنها ـ كما أوضحنا قبلاً ـ نبرة تسمح لنا بإزجاء عاطفة الشفقة، وتحرمنا من الوقوع فى الحزن، ولقد أسهبنا فى الكلام عن هذا الأمر قبل أن نستعرض المسرحية.

* * *

وأخيراً لم تكن حيرتنا قليلة، ونحن نتساءل فى النقطة الثالثة عشر. هل بقيت لنا بذرة واحدة؟، هى البذرة الرابعة عشر، فالحقيقة أن البذرة الرابعة عشر، شديدة

الارتباط بسابقتها، أن اللهجة الشاعرية، ولنقل أيضاً النبرة الشاعرية كانت ـ أو كانتا ـ تستلزمان نوعاً جديداً من التمثيل، ليس فقط هادئاً غير انفعالى، أو غير هذا التمثيل الذى انتقدته نينا «زاريتشنايا» فى نفسها، فالشخصيات فى مسرح تشيخوف لا تستشعر خطراً داهماً، عليها أو على الآخرين، برغم أن الخطر طائر جارح شفاف يرفرف حولهم، ويقف فى الهواء متحينا دور كل ضحية منهم فى انقضاضه، بينما عيناه المدورتان الحمراوان تنتقل من أحدهم إلى الآخر، وبطنه ترتعش ارتعاشه الواثق الفرح بأكله هنية، وشبع سيدوم، إن مسرح تشيخوف يتطلب فى المقابل أداء تمثيلياً تفاعلياً، والتفاعل ـ فى الأداء ـ قد يكون إيجابياً، وقد يكون سلبياً، وقد يكون لا مبالياً شبيهاً باللاتفاعل، برغم أن اللامبالاة تفاعل يستثير الشفقة أكثر من التفاعل الإيجابى، إذ هى تستثير شفقة على الضحية، وعلى اللامبالى، الذي يجهل مصيراً مشابهاً، قد يتأجل إلى حين، والتمثيل التفاعلى، تمثيل صعب للغاية، يتطلب من الممثل أن يكون الشخصية بكل دقائقها، وبكل تفاصيلها، لكى يتصرف فى المواقف حسب ما تمليه عليه الشخصية، وليس حسب الموقف البادى للعيان، أو لنقل لكى يتصرف حسب انعكاس الموقف البادى للعيان داخل مرآته هو، وهكذا يفترض مسرح تشيخوف أن يكون الممثلين نغمات شاردة، أو هى تبدو كذلك، لكى نصنع هذا الهارمونى المحير، الذى هو مفتاح الفهم، ومفتاح إعجاب الجمهور بالعمل، وهذه هى الخطورة فى مسرح تشيخوف، وهى معضلة فى إخراجه على الخشبة، هل يستطيع أحد أن يقدم على إخراج ما هو شديد الشبه بالحياة؟!

* * *

كتب تشيخوف مسرحيته النورس تلك عام «١٨٩٥» وبناء على اعتراضات أصدقاء ومعارف له عليها بصورتها الأولى أعاد كتابتها لتعرض فى العام «١٨٩٦»، وقد لاقت فشلاً ذريعاً عند عرضها، فى تلك السنة، هاجمها الجمهور وهاجم ممثليها ليلة العرض الأولى، وأمعن النقاد فى الهجوم عليها، وقال بعضهم أنها سخف مطبق، سخف لا أكثر ولا أقل، وكان تولستوى من أكثر الجميع حدة فى الهجوم عليها، فقد وصفها بأنها تافهة تماماً، وسيئة للغاية، وأنها تغص بحشد كبير من الأشياء، وأكوام من

الكلمات، لا يدرى أحد أى غرض من ورائها.

لكن الغريب أن هذه المسرحية ـ نفسها ـ حين أعاد «مسرح الفن» عرضها من إخراج ستنسلافسكى، نجحت نجاحاً كبيراً، وعدها النقاد علامة فارقة فى تاريخ المسرح الروسى، ثم بعد ذلك فى تاريخ المسرح العالمى، وهى بالتأكيد كذلك.

ولكن السؤال يبقى:

ـ لماذا فشلت المسرحية فى أول عرض لها، وقيل عنها ما قيل؟ ولماذا نجحت فى المرة الثانية، وأيضاً قيل عنها ما قيل؟.

هذا هو السؤال؟

وصحيح أن بعض الإجابة تكمن فى كلام ستنسلافسكى نفسه عن المسرحية، لكن ـ ما هو صحيح أيضاً ـ أن بقية الإجابة تكمن فى كلام لم يقله.

قال ستنسلافسكى عن النورس «فى شجاعة الفنان الصادق»:

«لم يوافق «تشيخوف» أبداً على تقديم مسرحيته «النورس» (فى ريبورتوار مسرح الفن بموسكو، الذى ولد فى ربيع ١٨٩٧)، فبعد الفشل الذريع الذى منيت به فى بطرسبرج «١٨٩٦»، أصبحت المسرحية بالنسبة له وليدة المريض، وبالتالى الحبيب، ومع ذلك فقد ضمت «النورس»، فى أغسطس ١٨٩٨، إلى الريبورتوار، ولا أدرى كيف(..) وسافرت أنا إلى مقاطعة «خاركوف» لكتابة الحركة فوق المسرح «الميزانسين»، كانت مهمة صعبة، ذلك لأننى، ويا للخجل، لم أفهم المسرحية.

إذن المسرحية لاقت فشلها الأول ـ فيما يبدو ـ لأنها لم تكن مفهومة!

لكن ستنسلافسكى يكمل:

من خلال العمل فقط، ودون أن أشعر، اندمجت معها، وأحببتها لا إرادياً، وتلك خصيصة فى مسرحيات تشيخوف، فعندما تستجيب لسحرها (المسرحيات)، تشعر بالرغبة فى استنشاق عبيرها.

برغم هذا لم يكونوا ـ فى مسرح الفن واثقين من النجاح، فلم تكن البروفات تنبئ بنجاح بعد هذه البادرة المشجعة التى حدثت للمخرج فى خاركوف، ولولا

اضطرارهم لعرضها لما أقدموا على ذلك.

وعن يوم الافتتاح يقول ستنسلافسكي : رفع الستار، كان عدد المشاهدين قليلاً، ولست أدرى كيف سار الفصل الأول (..) حقيقى كنت أجلس فى الظلام مديراً ظهرى (فى الفصل الرابع) للجمهور، أثناء مونولوج زارنيشنايا، و أننى كنت أمسك بساقى خفية لكى لا يظهر ارتعاشها، وبدا أننا منينا بالفشل، وأسدل الستار، بينما خيم على الصالة صمت القبور، والتصق الممثلون بعضهم ببعض فى وجل، وهم يصيخون السمع إلى الجمهور، صمت كصمت القبور، من الكواليس مد الأسطوات رءوسهم، وأصاخوا هم أيضا، صمت، وبكى أحد ما، وكانت كنيبر (زوجة تشيخوف فيما بعد) تكتم نحيباً هستيريا، ومضينا فى صمت إلى ما وراء الكواليس، وفى تلك اللحظة دوى تصفيق الجمهور، وأنينه، اندفعنا لرفع الستار، كان نجاحنا لدى الجمهور هائلاً، وعلى خشبة المسرح جرى عيد فصح حقيقياً.

إن ستنسلافسكي يضع يدنا على شيء مهم، هذا الشيء المهم هو أننا من الممكن أن ننجح .وسط الجماهير - فى تقديم هذا النوع من المسرح، إذا ما أسقطنا بكل البراءة حيلنا الدفاعية (ميكانيزمات الدفاع عن أنفسنا كما يوضحها علم النفس) وتوقفنا عن مهاجمة مسرحيات تشيخوف، وتركنا لها الفرصة من خلال العمل الجاد، لكى تندمج معنا، ونندمج معها، ونحبها لا إراديا، عند ذلك وحده سوف نجد سبيلاً إليها، وتجد سبيلاً إلينا.

المشكلة إذن فى ألا يفهم المسرحية من يقدمونها.

ففى الفن لا يمكن اتهام الجمهور، لا يمكن اتهام المتلقى.

الاتهام لا يقع إلا على عاتق الفنان وحده.

وكم كان ستنسلافسكي عظيماً حين لم يأت ذكر أى اتهام للمتلقى على لسانه.

وتفهم العمل يبدأ بالمؤلف، أثناء عملية الخلق، والفهم هنا، يعادل الصدق الفنى، أو هو الصدق الفنى نفسه، لقد اتفقنا أن تشيخوف، الذى يعترف فنياً فى أعماله بأنه لا

يملك يقيناً، والذى اكتسب من مراقبة الناس، ومن ممارسته لنوعية جديدة فى كتابة القصص القصيرة، خبرة عظيمة، يضع نفسه موضع أبطاله (أو هو يكون أبطاله فى لحظة الخلق. وهذا هو الأصح)، ويتركهم يتصرفون بما يمليه عليهم واقعهم المادى والنفسى، وموقعهم الاجتماعى الاقتصادى السياسى، وهو لا يستغرب تصرفاتهم، التى لا تنتمى انتماءً جازماً لمبدأ العلة والنتيجة، هذه الثنائية التى رفضتها الفلسفة الألمانية، بأهم أعمدتها هيجل، فالنتائج هى وحدة الأضداد، وحدة جدلية وليست مجموعاً جبرياً، أو مقدمات منطقية ونتائج حتمية أرسطية لهذه المقدمات، معزولة عن كل ما عداها من المؤثرات، لا، إن كل المؤثرات المتناقضة، وبعضها لا نعرفه، ويجب الاعتراف بذلك، تحدد مسارات المادة، والفعل (الذى يبدأ فكراً)، لقد أصبح الصدق الفنى، يستلزم أن يصبح المؤلف شخصياته كلهم، أثناء عملية الخلق الفنى، لتكون تصرفاتهم نابعة منهم، وليس من أى منطقٍ خارجى مفروض عليهم، وهم حينما يتصرفون ويستشعر الكاتب أن تصرفهم غير مفهوم له فى بعض الأحيان، فإن عليه أن يبقى هذا الذى يتصوره لحظياً غير مفهوم، إذ أن غير المفهوم - ولابد أن يثق بهذا - سيصبح قابلاً للفهم - إن لم نقل مفهوماً - بتمام العمل الفنى.

بعد هذا يجئ دور المخرج، وهو مخرج جديد، لا يضع العربة قبل الحصان، لا يضع السياق العام للعمل، قبل أن يتشبع بالشخصيات، وبتلك اللحظات الصغيرة التى تصنع تصرفاتهم، مع عوامل كثيرة أخرى - بعضها أيضا غير مفهوم لكنه قابل لأن يكون مستشعراً - ذلك أن الشخصيات بكل ما تحمله داخلها، وبكل ما يحيط بها، هى صانعة تصرفاتها، وهذه التصرفات هى التى تصنع السياق العام، على أساس وحدة التناقضات.

إن التبسيط المسرحى، والاجتزاء من الحياة، لما نتصوره مفهوماً، رسخ لدى المخرجين، والمبدعين الخلاقين المنفذين، والمؤديين (الممثلين)، فى المسرح، أن يحاولوا أولاً فهم السياق العام، متمثلاً فى السؤال، الذى يتصورون أنهم لابد حاصلون على إجابة له، قبل أن يشرعوا فى العمل، السؤال ماذا تريد أن تقول هذه المسرحية؟، أو ما هو موضوعها؟، أو ما هى التيمة الرئيسية التى سنكون جميعاً

خدامها؟ ، ثم بعد ذلك، يضعون الحصان.

لقد جاء تشيخوف بحصان لا يشبه الأحصنة !.

بل جاء بعربة لا تشبه الأحصنة.

ولهذا كان من الصعب وضعها أولاً، ونحن نتصور أننا لا نضع العربة قبل الحصان.

إن رحلة الفن تبدأ من الخاص إلى العام (عكس اتجاه رحلة الفلسفة).

والخاص يبدأ من التفاصيل الصغيرة.

وكان ستنسلافسكى (أول الناجحين فى تقديم النورس، التى مثلت اتجاهاً جديداً فى المسرح) شديد الشجاعة وشديد الإخلاص.

لقد قرأ ولم يفهم - يا للخجل - السياق.

وكانت كلمة يا للخجل هى مفتاحه السحرى.

إن يا للخجل عبرت عن أن هناك ما يمكن فهمه، لكنه ليس مفهوماً.

ولو كان ستنسلافسكى قد اتخذ أحد الموقفين السهلين، للفشل.

والموقفان السهلان، أولهما : رفض المخرج لما رآه للوهلة الأولى مستعصياً على الفهم.

وثانيهما : وهو الموقف الجريمة كاملة الأبعاد، أن يشرع فى العمل دون أن يحاول الفهم (ولا نقول أن يفهم).

لهذا لم يقل ستنسلافسكى أنه فهم، بعد خجلته من أنه لم يفهم، قال إنه تفاعل، تسرب إليه الأمر تدريجياً، ولم يكن واثقاً من النتيجة، وهذا يطرح سؤالاً جديداً، كيف بدأ وهو غير واثق من النتيجة؟، لقد بدأ، لأن الأمر بدأ، بدأ بالتسلل إليه، وهنا قال له الصدق الفنى، أنت الآن بالداخل، استمر، أو استمر بشرط أن تبقى فى الداخل، وإلا تضحى بالصدق الفنى فى أية لحظة من اللحظات.

لهذا نجح وهو لا يملك يقيناً.

ألم نقل أن الكاتب أيضا لم يكن يملك يقيناً.

لقد نجح مثلاً نجح الكاتب، حين ألزم نفسه بالصدق الفنى.

فى الفن لا يأتى اليقين من الفهم، وإلا لما كان غموض الفن جمالياً، ذلك أن الغموض وعد بفهم عقلى، وفهم وجدانى (مختلف)، هو أكبر من الكلمات، وأكبر من الصور الفنية - كما تصاغ - نفسها.

بدأ ستنسلافسكى - كما نفهم - حين تسلل العمل إلى داخله، فعرف أنه تسلل هو الآخر إلى داخل العمل.

وستنسلافسكى يعرض لنا صورة أخرى، تفهمنا الصورة الأولى، يقول إنه فى القراءة الأولى لمسرحية تشيخوف الشقيات الثلاث :

وضعت فى بهو المسرح طاولة كبيرة مغطاة بالجوخ، واتخذ الجميع مجلسهم حولها، بينما جلس تشيخوف والمخرج فى الوسط، وحضر كل ممثلى الفرقة، والموظفون، وبعض عمال المسرح والخياطين، وكانت المعنويات مرتفعة، وكان المؤلف منفعلاً، يشعر بعدم الراحة فى مكان الرئيس، فكان يقفز ناهضا بين لحظة وأخرى، ويبتعد، ويتمشى، وخاصة عندما كان الحديث يتخذ، برأيه، اتجاهاً غير صحيح، أو منفراً بالنسبة له، وفى تبادل الآراء الذى جرى فور قراءة المسرحية، قال البعض أنها دراما، وقال البعض الآخر أنها تراجيديا، دون أن يلاحظوا أن هذه التسميات كانت تثير استغراب تشيخوف، وتكلم أحد المتحدثين، وهو يحاول أن يزهو بفصاحة المحامين، فبدأ حديثه المتحمس بالكلمات القالبية التالية قائلاً بلكنة جنوبية:

- أنا غير متفق مع المؤلف مبضئيا (مبدئيا) ولكن... إلخ.

لم يطق أنطون بافلوفتش هذه الـ مبضئيا ، فغادر المسرح بصورة حاول ألا تكون ملحوظة، وعندما اكتشفنا غيابه لم ندرك على الفور ما حدث وظننا أنه مرض.

وبعد انتهاء الحديث أسرعت إلى تشيخوف فى شقته، فوجدته لا منزعجاً ومحزوناً فحسب، بل غاضباً بصورة نادراً ما تحدث.

وهتف مقلداً الخطيب الفصيح :

- لا يجوز هذا، اسمع... مبضئيا !

ويبدو أن هذه الكلمة كانت هى القطرة التى جعلت كيل صبره يطفح، ولكن كان هناك سبب أهم، إذ اتضح أن تشيخوف كان متأكداً من أنه كتب كوميديا مرحة، بينما تلقاها الجميع أثناء القراءة كدراما (تراجيدية) وبكوا وهم يصغون، وهذا ما جعل تشيخوف يظن أن المسرحية غير مفهومة وفاشلة.

بعد القراءة الأولى للمسرحية (و ما زلنا مع كلمات ستنسلافسكى) بدأ العمل الإخراجى، وقبل كل شيء أشرف فلاديمير نيميروفتش دانتشنكو على العمل الأدبى كالمعتاد، أما أنا، فقمت ، كما هو متبع، بكتابة ميزانسين تفصيلى : من ينتقل إلى أين، ولأى غرض، وما الذى ينبغى أن يحس به، ويعمله، وكيف يبدو... إلخ.

وعمل الممثلون باجتهاد ولذلك تدربوا على المسرحية بسرعة وأصبح كل شيء واضحاً، مفهوماً، سليماً، ومع ذلك لم يكن للمسرحية رونق، ولم تدب فيها الحياة، وبدت مملة وطويلة، كان ينقصها شيء ما، ويا للعذاب عندما تبحث عن هذا الـ شيء ما ، دون أن تدرى ما هو !، أصبح كل شيء جاهزاً، وينبغى أن نعلن عن بدء العرض، ولكن لو أننا قدمناه بالصورة التى هو عليها، وقد تجمدت المسرحية عند نقطة ثابتة، فلن نلقى النجاح، ومع ذلك كنا نشعر أن عناصر النجاح متوفرة، وتم إعداد كل شيء لذلك، ولا ينقص إلا هذا الـ شئ ما السحرى ، وأخذنا نجتمع، ونتدرب مكثفاً، ونصاب باليأس، ونتفرق، وفى اليوم التالى يتكرر نفس الشيء بلا نتيجة.

وفجأة قال أحد ما : يا سادة، كل هذا لأننا نعقد الأمور، أننا نمثل الملل التشيخوفى نفسه ، المزاج نفسه، ونطيل، بينما ينبغى أن نرفع النبرة، ونلعب بإيقاع سريع، كما فى الفودفيل.. ، بعد ذلك بدأنا نمثل بسرعة، أى حاولنا أن نتكلم ونتحرك بعجلة، مما جعل الحركة تتعثر، وتبعثر نص الكلمات، وجمل بكاملها، وفى النتيجة وصلنا إلى لهوجة ، زادت من ملل المسرحية، وكان من الصعب حتى أن تفهم عم يتحدث الأبطال، وما الذى يحدث على خشبة المسرح. وأثناء أحد تلك التدريبات المضنية وقعت حادثة طريفة أود أن أرويها، كان ذلك مساء، ولم يكن العمل يسير بشكل موفق، وتوقف الممثلون دون أن يكملوا

حديثهم، وكفوا عن التمثيل إذا أدركوا عدم جدوى التدريب، لقد تحطمت الثقة فى المخرج، وفى بعضهم البعض، ومثل هذا الهبوط فى النشاط يعتبر بداية الانحطاط المعنوى، وجلس الجميع فى الأركان، و لزموا الصمت فى كآبة، وأضاءت لمبتان كهربائيتان أو ثلاث بضوء كاب، فجلسنا فى شبه ظلام، ودق قلبى من القلق ومن وضعنا اليائس، وراح شخص ما يخربش الأريكة بعصبية، فصدر صوت فأر يخشخش، ولسبب ما ذكرنى هذا الصوت بالجو العائلى الأليف، فأحسست بالدفء فى قلبى، وأدركت الصدق والحياة، فبدأ حدسى يعمل، أو ربما كان لصوت الفأر المخشخش - فى اتحاده بالظلام والعجز - مغزى فى وقت ما من عمرى لا أدرى عنه، فمن ذا الذى يحدد طرق ما فوق الوعى الإبداعى ! (ما دون الوعى عند فرويد).

ولهذا السبب أو ذاك أحسست فجأة بالمشهد الذى نتدرب عليه، فأصبح الجو مريحاً على خشبة المسرح.

ودبت الحياة فى شخصيات تشيخوف، فاتضح أنهم ليسوا منشغلين بحزنهم، بل بالعكس، يبحثون عن المرح والضحك، والحيوية... أنهم يريدون أن يعيشوا، لا أن يحيوا حياة بلادة وخمول، وأحسست بالصدق فى هذه النظرة إلى أبطال تشيخوف، فبعث ذلك فى الحيوية وأدركت بالحدس ما ينبغى عمله .

انتهى ما التقطناه من كلام ستنسلافسكى، و بقى أن نفرز ما التقطناه .

فى هذه الكلمات أشياء عديدة تهمنا :

أولها : يعود إلى ما كتبناه، عن أن تشيخوف، كان يريد دوماً أن يحرمنا من الحزن، وألا يحرم أبطاله من شفقتنا عليهم، ومن هنا إصراره على أنه كتب كوميديا، برغم أنه كتب تحت الاسم، ربما فيما بعد، وربما كتبها آخر، دراما فى أربعة فصول.[1]

إذ أن المسرحية تدعو إلى الحزن فعلاً، برغم المجهود الكبير الذى عمد إليه النص لإضحاكنا، بحيل عديدة، ولكن فارقاً كبيراً يكمن بين حزن يبوح به النص، و بين

---

(١) الدراما لفظ يحوى داخله التراجيديا والكوميديا،فليست الدراما هى ما ليس كوميديا، نحن نفهم الأمر كذلك الآن، لكن من الواضح أن المسرحيات لدى ستنسلافسكى وربما تشيخوف - فى هذه الآونة كانت تنقسم إلى دراما باعثة على الحزن، كوميديا تستثير الضحك، وقد تركت الأمر كما كتبه ستنسلافسكى أو كما ترجمه المترجم، لست أعرف.

الأداء الحزين للمثلين، فالنص، من الممكن أن يبعث على الحزن، بينما يؤدى الممثلون أدوارهم فى مرح، كالطير يرقص مذبوحاً من الألم، وهذا هو ما عناه تشيخوف ـ فى الغالب ـ بتخوفه من اعتبار النص دراما حزينة، وما عناه ستنسلافسكى بأن الأمور انضبطت، حين حاول الممثلون أن يبدوا ـ فى إهاب الشخصيات ـ مرحين أو يتمنون المرح.

ثانيا : إن الشيء، ما الذى عناه ستنسلافسكى، هو تفصيلة صغيرة من شأنها أن تضبط الإيقاع العام أو تصيبه بالترهل، أنه مرة أخرى الحصان قبل العربة، الصدق الفنى، الذى يجعل فى السياق العام إمكانية للفهم، إنه الوصول من الخاص إلى العام، من التفاصيل الصغيرة إلى الكل، الذى يمكن فهمه وإن بدا غير مفهوم.

ثالثا : إن حيرة الممثلين والمخرج وكافة المنفذين، التى لم يكونوا يعانونها مع نصوص أخرى تكتب، تثبت بما لا يدع مجالاً للشك، أن ما جاء به تشيخوف إلى خشبة

المسرح، كان غريباً على المسرح فى زمانه، بينما يؤكد النجاح الجماهيرى لأعماله، أن الغريب الذى جاء به كان صحيحاً.

رابعاً : القصة تظهر أن تشيخوف كالآخرين لم يكن يملك يقيناً، هذه بدعته، وهذه عبقريته، وهذا هو الفن الذى سيسود من بعده ، أن امتلاك اليقين يضلل، يحرمنا من ـ أو يوقفنا عن ـ أن نحاول أن نفهم ونحن نعرض ما يشبه الحياة، أى ما ليس مفهوماً.

وبكون تشيخوف لا يملك يقيناً، نستطيع أن نفهم القصة التالية، التى رواها ستنسلافسكى على غير ظاهرها.

فى خريف (١٩٠٣) وصل أنطون بافلوفتش إلى موسكو مريضا تماماً. ولم يمنعه هذا، مع ذلك، من حضور جميع تدريبات مسرحيته الجديدة تقريباً، وهى المسرحية التى لم يستطع أن يحدد لها عنواناً نهائياً فى ذلك الوقت.

وفى هذه المرة أيضا، مثلما من قبل، كنا نضطر أثناء التدريبات على مسرحية بستان الكرز، إلى انتزاع التعليقات والنصائح المتعلقة بالمسرحية من أنطون بافلوفتش

انتزاعاً، كأنما بكماشة، وبدت إجابته أشبه بألغاز ينبغى أن تحلها، لأن تشيخوف كان يهرب تجنباً لإلحاح المخرجين.

ولو أن أحداً رأى أنطون بافلوفتش، الجالس بتواضع فى مكان ما من الصفوف الخلفية أثناء التدريبات، لما صدق أنه مؤلف المسرحية، وباءت بالفشل كل محاولاتنا لإجلاسه إلى طاولة المخرج، وحتى عندما أجلسناه أخذ يضحك، فلا تدرى ما الذى يضحكه : هل لأنه أصبح كالمخرج، يجلس إلى طاولة هامة؟، أم لأنه كان يعتبر طاولة المخرج نفسها لا داعى لها؟، أم لأنه كان يفكر فى طريقة يخدعنا بها ليعود إلى مخبئه؟.

كان يقول لنا آنذاك :

ـ لقد كتبت كل شيء، أنا لست مخرجا، إننى دكتور.

وعندما تقارن مسلك تشيخوف أثناء التدريبات، ومسلك المؤلفين الآخرين، تأخذك الدهشة من التواضع الخارق لهذا الإنسان الكبير، والغرور اللا محدود للكتاب الآخرين، الأقل أهمية بكثير، فقد اقترحت على واحد منهم ذات مرة اختصار مونولوج طويل، زائف، متشعب فى مسرحيته، فردّ عليّ بإحساس مرير، وبالإهانة فى صوته :

ـ اختصر، ولكن لا تنس أنك ستحاسب أمام التاريخ.

وبالعكس، فعندما تجاسرنا و اقترحنا على أنطون بافلوفتش شطب مشهد كامل ـ فى نهاية الفصل الثانى من بستان الكرز ـ أصبح حزيناً جداً، وشحب وجهه من الألم الذى سببناه له آنذاك، ولكنه بعد أن فكر وتمالك نفسه أجاب :

ـ اختصروه !..

ولم يوجه إلينا أى لوم بهذا الصدد فيما بعد أبداً .

هذه القصة يمكن أن نفهمها الآن، بأن تشيخوف كان يخلق أعماله وصولاً مما هو منتهى الخصوصية إلى السياق الكامل، وصولاً إلى المعنى الكلى للنص، ولهذا لم يكن لديه ما يحكم به حكماً يقينياً على هذه التفصيلة أو تلك، أنها دوماً ـ كل تفصيلة ـ هى

هكذا، أما لماذا هى هكذا؟، فهذا ما لا يكون متأكداً منه.

ويقول ستنسلافسكى مرة أخرى :

فى نهاية العرض (عرض الخال فانيا) أعرب (تشيخوف) عن ملاحظة واحدة فقط بخصوص رحيل استروف (الطبيب، أحد أبطال العرض كما سنتعرف عليه فيما بعد) إنه يصفر، اسمع .. يصفر !، الخال فانيا يبكى، أما استروف فيصفر ! ، فى هذه المرة أيضا لم أستطع أن أحصل منه على أكثر من هذا.

لقد رآه تشيخوف أثناء الخلق الفنى يصفر، لم يكتبها فى النص الموازى أو الملاحظات، لكنه استغربها حينما لم تتم على المسرح!!

إن مبدعين كثيرين من الممكن أن يتفهموا هذا الأمر، وإن بدا مستغرباً، ومبالغاً فيه بالتأكيد للبعض.

ولمن يبدو لهم الأمر مستغرباً، نوضح ما قصده ستنسلافسكى بجملته الاعتراضية فى هذه المرة أيضا ، ذلك أن تشيخوف عندما عرضت النورس، قال لستنسلافسكى[١] (الذى كان يمثل دور تريجورين بالإضافة إلى إخراج العمل) :

- إنك تمثل بصورة رائعة، ولكن شخصاً غير الذى رسمته، أنا لم أكتب هذا.

فسأله ستنسلافسكى :

- وفيم الأمر إذن؟

- أنه يرتدى سروالاً كاروهات وحذاء مثقوباً.

ويقول ستنسلافسكى إن هذا هو كل ما قاله تشيخوف، عندما ألح عليه إلحاحا ملحفاً، ليبين له ما يقصده :

- قلت لك سرواله كاروهات، ويدخن السيجار هكذا (وشرح كلامه بحركة غير

---

(١) لقد كان ستنسلافسكى شديد الأهمية فى ظهور إبداع تشيخوف المسرحى ظهوراً ناجحاً، مثلما كان كرم مطاوع عاملاً شديد الأهمية فى نجاح الفرافير ليوسف إدريس، بعد أن تحفظت تجاهها لجنة القراءة فى المسرح القومي،و كان د. محمد مندور واحداً من عناصرها، تحفظاً يقارب الرفض، ورفضها مخرجون كبار وقتها، منهم سعد أردش الذى وصف كرم مطاوع بأنه مجنون، و من الممكن أن يخرجها(راجع فرفور خارج السور، لغالى شكرى)

بارعة).

هل يمكن فهم هذه الملاحظة، دون اللجوء إلى الحل السهل واعتبارها غريبة، إلا إذا قلنا إن تشيخوف رأى تريجورين على هذه الصورة التفصيلية أثناء الخلق الفنى، ولهذا استغرب أى صورة أخرى حين رأى العرض.

لا يمكن الفهم إلا بهذا، وأيضا لا يمكن فهم إصرار الكتاب فى القرن العشرين، على تحديد التفاصيل الصغيرة لأبطالهم، وللمواقف فى نص مواز ثرى، أو بمعنى آخر فى ملاحظات تفصيلية، لم يكن زمان تشيخوف قد تعارف عليها بعد.

* * *

مرة أخرى لا يمكن اتهام المتلقى، فى أى عرض من العروض.

المؤلف من الممكن أن يتهم (بأنه لم يتحر الصدق الفنى).

المخرج والمنفذون المبدعون و منهم الممثلون من الممكن أن يتهموا (لأنهم - فى العرض - لم يتحروا الصدق الفنى).

أما الأعمال الجيدة فلابد وأن تصل، أن تفهم، أو يرى الجمهور فيها إمكانية للفهم، عوضاً عن أن الأعمال العظيمة تتضمن مستويات عديدة للتلقى، وإن كانت المتعة تتناسب طردياً مع ارتفاع مستوى التلقى، إلا أن فى كل مستويات التلقى متعة (شريطة التزام جميع عناصر العمل بالصدق الفنى، بما فيهم المتلقى، الذى يجب أن يحرص على تنمية ذائقته الفنية، و تثقيف قدراته الأخرى فى التلقى على أن يظل حريصا على الحرص على براءته، على أن يتلقى دون اسقاط تعسفى).

لكننا قلنا إن هناك شيئاً لم يقله ستنسلافسكى، وإن كان قد عبر عنه أثناء كلامه عن الخال فانيا حين عرضت، لقد قال ستنسلافسكى :

الجمهور لم يعجب لا بالمسرحية، ولا بالأداء، وتطلب الأمر وقتاً طويلاً حتى يصل إبداع تشيخوف إلى قلوب النظارة، فى هذه المسرحية أيضا.

خل بالك من أيضا هذه.

فالحقيقة أن مسرحيات تشيخوف كانت صدمة للجمهور.

كانت شيئاً لم يعتد عليه فى المسرح.

لهذا لم يكن الجمهور مستعداً للتغاضى عن أية عيوب بالعرض، ولم تكن له قدرة أو وعى - إزاء التصور الجديد - لأن يتجاوز عيباً هنا أو هناك، فالعيوب كانت تجعل الأمر مستغلقاً عليه تماماً، بل كانت قادرة على أن تجعل الإيقاع مترهلاً، مما يفقد الجمهور قدرته على المتابعة أيضا ، ومن ثم تتزايد إمكانية ألا يفهم، وأن يبقى الأمر، كل الأمر، صندوقاً لا يمكن فتحه.

إن مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى حين مزقت وسادة الاعتياد، أقلقت راحة الجمهور. وجمهور قلق لا يستطيع التواصل إلا إذا أخذه العرض المسرحى أخذاً.

يأخذه بالصدق الفنى فى التأليف.

ويأخذه بالصدق الفنى فى التنفيذ.

ويأخذه، حين لا يجد الجمهور لحظة تنوير فى المسرحية، فيعتقد أن هذه اللحظة لابد وأن تصنع على يديه هو، ويرضى بذلك.

ولقد جاء نجاح المسرحيات فيما بعد نتيجة لانضباط التنفيذ، ورضاء الجمهور بأن يقوم بدوره، فى تعميق التلقى.

عرف الجمهور أن فى الصدمة إمتاع، إمتاع يحثه على المعرفة، ومحاولة المعرفة - كالمعرفة - متعة.

المعرفة متعة فنية.

هكذا نجحت نصوص تشيخوف في العروض التالية.

* * *

وأخيراً، إننى وأنا أقرأ النورس ، وأقرأ ما كتبت عنها وحولها، كنت استشعر وكأن قلبى كان مع تشيخوف، ذلك أن تشيخوف، الذى رفض إدراج مسرحيات أخرى فى أعماله الكاملة، كما قلنا من قبل، ظل يعتبر هذه النورس ابنه المريض، ومن ثم الحبيب... أما لماذا كان الابن مريضاً، فهذا ما حاولنا شرحه.. ولماذا كان حبيبا ؟،

فلأن تشيخوف كان يعرف إمكانيات ابنه المريض هذا.

ولقد كان قلبى مع تشيخوف، لأنه أيضا كان يتصرف حيال الأمر، تصرفات تشبه تصرفات شخصياته، فمرات يعلن يأسه قائلاً : أنا لست مسرحياً.. أنا دكتور ، ومرة يرفض رفضاً تاماً أن يعاد إخراج المسرحية فى مسرح الفن، بينما فى داخله يتمنى هذا الأمر، ويتمنى لهذا الأمر أن ينجح، كان يتأرجح بين ثقة فى النفس، وثقة مهتزة فى النفس، أو فى قبول الآخرين لهذه النفس الواثقة، وكان من الممكن أن يكتب عليه ما كتب على شخصياته، أن يوافق مسرح الفن على ألا يقدم المسرحية، ويعانى هو فشلاً مؤبداً، يظل متأرجحاً بين كونه قدراً محتوماً، أو مسئولية يتحملها شخصيا !.

إن سلوك تشيخوف هذا يبين مدى صدقه فى تصوير شخصياته.

لقد عرف أنه يتصرف مثلها، ولهذا صدق الغريب فى تصرفاتها.

ولأنه صدّق الغريب فى تصرفاتها، نقلنا إلى الأمام، من مسرح اليقين، إلى محاولة الفهم فيما لا يبدو مفهوماً (ومرة أخرى نصرّ على أن نقول محاولة) .

أكثر من ذلك كان قلبى معه، لأن نجاح النورس، جعلنا أمام تشيخوف آخر، كنا نتمنى ظهوره، تشيخوف الواثق من اتجاهه الجديد، و الذى أنتج لنا الخال فانيا والشقيقات الثلاث ورائعته بستان الكرز ، ولم يسعفه القدر ليقدم لنا المزيد.

لقد ترك نفسه ليفعل به الآخرون ما يشاءون.

ونجح فى الكثير.

وتعرض ـ و تعرضنا معه ـ لضربة قدرية قاصمة من الموت.

مثله، مثل شخصياته.[1]

ثانيا : الخال فانيا

الخال فانيا هذه هى الكتابة الثانية لمسرحية شيطان الغابة ، ولم تكن إعادة

(١) فى علم النفس الآن اتجاه جديد، يدعو الطبيب والمحلل النفسيين إلى تفهم أنفسهما لكى يستطيعا أن يتفهما مرضاهم وهكذا الفن، إن فنانا لا يتمعن فى نفسه هو يصعب عليه أن يتفهم تصرفات من يراقبهم حوله (أقول يتفهم، وهى غير يفهم بالتأكيد) .

الكتابة هذه إلا لأن تشيخوف أحس أنه تورط فى شيطان الغابة فى دراما جارفة متخمة، منساقاً - وهو كاتب القصة القصيرة العبقرى - وراء ما كان يقرأه عن، ويراه فى، المسرح لكنه أحس بأن هذه الدراما العنيفة، كما يقول الرمزيون الفرنسيون تعوّد ذهن المتلقى (قارئاً كان أو مشاهداً) البلادة والاتكال على غيره فى معرفة الأشياء، وهى تقف بالمتلقى عند ظاهر الأشياء، وقوفاً خاطفاً وفقيراً.

ولم يكن هذا ما أراده تشيخوف فى قصصه القصيرة.

وكان أيضا - فيما أظن - ما لا يريده فى المسرح.

كانت لديه تجربة النورس التى حاول فيها ما لم يستطعه فى شيطان الغابة ، وكان فشلها الأول شيئاً محبطاً، وإن كانت بعض إمارات الثقة ظلت تتلاعب فى داخله، إذا لم يعتبرها إلا ابنه المريض ومن ثم الحبيب ، كما قال ستنسلافسكى، لكن نجاح المسرحية فى إخراجها الثانى (كما وضحنا من قبل)، شجع تشيخوف على أن يعيد كتابة شيطان الغابة بالطريقة التى توصل إليها عندما (ولنقل) أعاد كتابة النورس، قبل عرضها الأول لكى يجنبها التخمة، و حدة التصاعد الدرامى الذى خطف الأبصار عما فيها من عمق، أو قضى على عمقها بسلاح اللهاث المسرحى وراء ما نظنه مفهوماً.

لكننا يجب أن نقول ربما، فنحن نستقى ما قلناه مما قرأناه عن حالته النفسية المستبشرة بعد نجاح النورس ، تلك الحالة التى تؤكد تفاؤله بأن الجمهور من الممكن أن يعجب بمسرحه، وهى الخطوة الأولى - التى لا مفر منها، لكى يستوعب الجمهور تلك الحالة التى لا يستطيع تشيخوف نفسه الفكاك منها، أثناء عملية الخلق، والتى لا يريد للجمهور أن ينفلت ناجياً منها فى لحظات التلقى، وما بعدها.

إنها حالة الرغبة فى أن نفهم بينما نحن نعاين ما ليس مفهوماً، بينما نحن نرمى عن كواهلنا ما كنا نتصور أننا نفهمه.. فهو كان متأكداً - فيما يبدو - أن هذا التصور - كما قيل - أوقفنا عند ظواهر الأشياء، وقوفاً خاطفاً وفقيراً،ولا جدوى ولا طائل وراءه.

فى الخال فانيا نحن مرة أخرى فى بستان.

ما حكاية البستان هذه؟.

إن البستان - هذا - موجود فى كل مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى (والتى

رضى عنها رضاء تاماً، ولم يسعفه المرض ليقدم غيرها، إذ عجّل بموته.

ما حكاية البستان هذه؟

كثيرون من يسارعون - عند تلقيهم للأعمال الفنية الراقية - إلى البحث عن رمز، والبستان يصلح رمزاً، لكن البستان، فى مسرحيات تشيخوف، وفيما أظن، أكبر من كونه رمزاً (وقد أوضحنا رأينا من قبل فى موضوع الرمز هذا) إنه إيماءة من النص إلى وجود إمكانيات الفرح والشبع والسعادة، و تشيخوف لا يتركنا نرتاح لهذه الإيماءة، صحيح أنها موجودة، لكنه منذ بداية البداية يسعى لأن يقول لنا فى البستان الجميل، على لسان استروف الطبيب (والطبيب هو الآخر كالبستان موجود - غالبا - فى مسرحيات المؤلف - الطبيب - وهو يستخدمه كزائر عابر للمكان يستطيع أن يحكم عليه قبل أن نراه، ويستطيع أن يشارك فى الحكم عليه ونحن نراه) ليقتل بهجتنا وسط هذا الجمال الواعد، و يفهمنا أننا برغم الإمكانيات الكامنة الرائعة، لا نستطيع أن نجنى فرحاً أو شبعاً أو سعادة، كلها أمامنا و فى متناول أيدينا :

- الجو خانق.

ويقول الطبيب استروف، وفى البداية أيضاً:

خلال عشر سنوات أصبحت شخصاً آخر (..) ولم يكن عندى يوم فراغ واحد، فكيف لا أهرم، ثم أن الحياة بحد ذاتها مملة، حمقاء، قذرة بشدة كالمستنقع !، لا ترى حولك سوى أناس غريبى الأطوار، فقط غريبى الأطوار، وعندما تعيش بينهم، عامين أو ثلاثة، تصبح أنت نفسك شيئاً فشيئاً، ودون أن تلاحظ، غريب الأطوار، قدر محتوم.

ويستطرد :

هل سيذكرنا بكلمة طيبة أولئك الذين سيأتون بعدنا بمائة أو مائتى عام، والذين نشق لهم الطريق الآن؟.. لن يذكرونا ياداده ! .

البستان إذن موجود، لكن البشاعة تحتل كل هذا الجمال، وتغتصب الوعد بالفرح والشبع والسعادة.

وأيضا ـ مرة ثانية بعد النورس ـ نحن فى مواجهة زيارة تتسبب فى اضطراب ما اعتاده الناس، الأمر الذى يمكن أن يدفعهم إلى إعادة التفكير فى حياتهم، فالاعتياد والرتابة يقتلان الرغبة فى التوقف والمعاينة والتبين.

والضيف، الذى جاء، ليس غريباً عن المكان، بالرغم من أنه كان من المفترض أن يكون كذلك، وهذه أولى المفارقات الخطيرة للنص، فالضيف ـ الأستاذ سيريبرياكوف ـ الذى لا يعامل على أنه ضيف، كان متزوجاً من المرحومة أخت الخال فانيا، والبستان والبيت قدما له بائنةً للزوجة، لكن المكان ـ وهذه طبيعة الأمور، فى روسيا فى ذلك الوقت ـ آل بوفاة الزوجة إلى ابنتها (وهى ابنته أيضا) سونيا، هذا الضيف ـ كما يصمم الخال على وصفه ـ يجيء مع زوجة جديدة شديدة الجمال تصغره بسنوات عديدة، ولعلها هى التى تجعله ضيفاً، فمن المفترض و هو الأستاذ الذى يكتب فى الفن، والمتزوج من زوجة جديدة، أن يترك البستان والبيت لابنته من زوجته الأولى، و أن يستمر فى شق طريقة الناجح، بعيداً، فإذا ما جاء إلى المكان، جاء ضيفاً.

لكن نص تشيخوف يصور لنا وضعاً غريباً ، إذ يعلمنا أن الحماة والابنة والخال، يعملون ـ الكل ـ بجد، ويحرمون أنفسهم من كل شئ، لكى يرسلوا للأستاذ، عائد كل ما تنتجه الضيعة، لماذا، لأن الأم (الحماة) مؤمنة بالأستاذ وعبقريته، وكذلك الخال، أما الابنة الدميمة، التى لا أمل لها فى الزواج كما يبدو، فإن دور المضحية من أجل أبيها يستهويها، حتى إشعار آخر، لا تبدو له أية بوادر مشجعة.

الآن يجئ الأستاذ ، الذى لا يفكر فيما يفعله الآخرون من أجله، ويعتبره حقاً لا يجب أن يماريه فيه إنسان، ذلك أنه مشغول بعمله الدائم عن التفكير فى أى شخص آخر، أو أحوال أخرى، يجيء ليقيم إقامة كاملة ونهائية، ذلك أن ما يرسلونه له لم يعد يكفى تكاليف إقامته بالمدينة.

الأستاذ يجيء هذه المرة ومعه القنبلة شديدة الانفجار ـ يلينا أندرييفنا ـ زوجته الشابة الحسناء التى لم يتجاوز عمرها السابعة والعشرين.

وهذه الزوجة يقلب سحرها المتفجر الأمور كلها - فى الضيعة - رأسا على عقب..

يصنع أمواجاً هادرة فى نهر الرتابة، والاعتياد، واللامعقول الذى لم يكن أحد مستعداً لمناقشته، و ها هو ذا الخال فانيا، منذ البداية يؤكد :

- منذ بدأ الأستاذ يعيش هنا مع قرينته، اختل نظام الحياة.

مرة أخرى (بعد النورس) يضعنا تشيخوف فى دوامة من أناس يمثلون - حين رفعت عن أعينهم غشاوة اعتيادهم للحياة كما هى - خطوطاً متوازية لا يمكن أن تتقابل، بين أناس كلهم محبطون بعضهم يدمر بعضا، بوعى وبدونه، وبدون وعى أكثر، وبعضهم يقبل أن يتم تدميره عن جهالة أو عن استسلام.

مرة أخرى كل الأبطال متعلمون، لا حجة لهم.

ومرة أخرى يرفع تشيخوف لافتته الأثيرة على مسرحيته، نحن نقبل الشفقة، لكننا لا نقبل حزنا لا يستأهله أبطالنا.

* * *

الخال فانيا ، الذى يؤكد على أنه أضاع عمره، يعمل فى الضيعة كالبغل على حد تعبيره، ويرسل كل ما تأتى به من عائد للأستاذ سيريبرياكوف فى المدينة، لم يحس بضياع عمره إلا عندما رأى هذا الحسن الفائق الذى امتلكه الأستاذ دون وجه حق، حين رأى الزوجة الشابة الجميلة.

- كنت أنا و سونيا (ابنه الأستاذ) نعتصر هذه الضيعة حتى آخر قطره، كنا كالكولاك (الفلاحين الذين يسخرهم الإقطاعى فى أرضه، ويستغل قوة عملهم)، نتاجر فى الزيت والحمص واللبن الرائب، لا نأكل حتى الشبع، لكى نجمع من الكوبيكات (عملات معدنية صغيرة) آلاف الروبلات، ونرسلها إليه (الأستاذ)، وكنت أفخر به وبعلمه، كنت أعيش وأتنفس به، كل ما كان يكتبه أو يتفوه به بدا إلى عبقرياً!!

الخال فانيا هذا، تغير رأيه فى الأستاذ تماماً بتأثير الزوجة الحسناء التى امتلكها (الأستاذ) ، صار يرى سيريبرياكوف بنظرة أخرى :

ـ إنه نكره تماماً، لا شىء، فقاعة صابون، وأنا خدعت، وكما أرى خدعت بغباء.

وهو الذى كان يرسل له ـ عن رضاء كامل ـ كل قطرة من عصير الضيعة، صار لا يطيقه ويقول :

ـ أستاذ متقاعد، أتدرى، عجوز، أعجف، فسيخة مقددة متعلمة، يعانى من النقرس والروماتيزم والصداع، ومن الغيرة والحسد انتفخت كبده،.. وتعيش هذه الفسيخة المقددة فى ضيعة زوجته الأولى، يعيش مرغماً، لأنه غير قادر على تحمل تكاليف الحياة فى المدينة.

وهو أيضا الذى كان يرى كل ما يكتبه الأستاذ أو يتفوه به عبقرياً، أصبح يقول :

ـ شخص يقرأ، و يكتب عن الفن طوال خمس وعشرين سنة، وهو لا يفقه فى الفن شيئاً على الإطلاق، طوال خمس وعشرين سنة يلوك أفكار الآخرين حول الواقعية والناتورالية (الطبيعية) وغيرها من السخافات، خمس وعشرون سنة يقرأ ويكتب عما هو معروف من زمان للأذكياء، وغير ممتع للأغبياء، وإذن، فهو طوال خمس وعشرين سنة يطحن الماء، وفى الوقت نفسه، فأى غرور !.. أى ادعاء !، لقد تقاعد ولم يعد يعرفه إنسان واحد، إنه نكره، وإذن فقد شغل طوال خمس وعشرين سنة مكاناً ليس له، ولكن انظر كيف يسير، كأنه شبه إله !.

وهو يعترف بأنه يحسد الأستاذ وهذا هو السر الذى فتح عينيه، يقول للطبيب :

ـ أحسده، وأية حظوة لدى النساء !، لم يحظ دون جوان واحد بمثل هذا التوفيق التام!، زوجته الأولى، أختى، مخلوق وديع، رائع، نقية كهذه السماء الزرقاء، نبيلة، سمحاء، كان لها من العشاق أكثر مما لديه من التلاميذ.. أحبته كما لا يحب إلا الملائكة الأطهار أمثالهم من الرائعين الأتقياء، وأمى، حماته، مازالت تعبده حتى الآن، وإلى الآن مازال يبعث فيها الرعب المقدس.. وزوجته الثانية حسناء، ذكية ـ قد

رأيتها لتوك ـ تزوجته وقد أصبح عجوزاً، ووهبته شبابها وجمالها، وحريتها، وألقها، مقابل ماذا؟، لماذا؟.

ويحسده أيضا لأن زوجته لا تخونه :

ـ خيانة الزوج العجوز الذى لا تطيقه شيء لا أخلاقى، أما قهر الشباب المسكين والمشاعر الحية فليس شيئاً لا أخلاقياً.!!

إنه لم يبدأ فى كراهية الأستاذ وحده، ورؤية مثالبه، أن شيئاً مشابهاً يحدث له تجاه نفسه ، وقد رأى نفسه، الذى كان يعمل كالنحلة، أو كالبغل، كما يقول هو، عاجزاً تماماً عن العمل لقد أصبح نحلة من نوع آخر، نحلة هائمة طوال اليوم حول الزوجة الندية، تحاول أن تلتقط من كأسها الرحيق، تاركاً العمل لسونيا ابنة أخته، التى لم تعد تحتمل كل ما هو ملقى على كتفيها ومعلقاً فى عنقها.

ـ ليس لدى جديد أحكيه، كل شيء قديم، أنا مثلما كنت، بل أصبحت أسوأ، فقد تكاسلت، ولا أفعل شيئاً، فقط أتذمر كالعجوز المزعج.

وعندما تقول له أمه إنه كان شخصية مشرقة يقول :

ـ أوه طبعاً، كنت شخصية مشرقة لا تنشر نورها على أحد.

لقد كره ماضيه و حاضره ونفسه، وتشعر يلينا الزوجة الشابة للأستاذ العجوز بالأمر، وتنتقد سلوك الخال فانيا، فيرد:

ـ وما العمل إذا كنت أمقته !.

ويعترف الخال للحسناء الشابة بحبه لها، ويطلب منها، إذا كانت فرصته فى الشعور المتبادل ضئيلة، تساوى صفراً، ألا تصده عنها، وهذا وحده سيكون أعظم سعادة له، فلا ترد إلا بكلمة واحدة تحمل كثيراً من المعانى :

ـ يا للعذاب !.

ويسرف الخال فى الشراب، ليغرق أحزانه على كل الفرص الضائعة، وأهمها أن ينال هذه الحسناء الشابة :

ـ منذ عشر سنوات قابلتها ـ الزوجة الحسناء الشابة ـ عند المرحومة أختى، كانت آنذاك فى السابعة عشرة، وكنت فى السابعة والثلاثين، فلماذا لم أقع آنذاك فى هواها وأخطبها؟، كان ذلك ممكنا جداً، ولكانت الآن زوجتى،. نعم.. كنا استيقظنا الآن معاً بسبب العاصفة... هى فزعة من الرعد وأنا أضمها، إلى صدرى، وأهمس : لا تخافى، أنا هنا، أوه، يالها من أفكار مدهشة ما أروع ذلك !.

ويصرخ لسان عذابه:

ـ أنا لا أنام الليل من الأسى، من الغيظ، لأنى أهدرت بحماقة ذلك العمر، الذى كان بوسعى أن احصل فيه على ما تحرمه على الآن شيخوختى.

ويقول فى لوعة:

ـ ليس لدى ماض، لقد بددته بحماقة على التفاهات، والحاضر فظيع فى لا معقوليته، هذه هى حياتى وهذا هو حبى.

وينطق الأسى فيه:

ـ فى جو كهذا يحلو الانتحار شنقاً.

أنه فى الحقيقة لم يعد يفعل إلا التمسك بالخمر :

ـ عندما لا توجد حياة حقيقية، يعيش الناس على السراب، إنه على الأقل أفضل من لا شىء.

وهو يعرف أن السراب سراباً، ويمضى وراءه:

ـ على الأقل أشعر بما يشبه الحياة.

* * *

أما الأستاذ، (الذى جاء بعروسه الشابة ليقلب حياة الجميع رأسا على عقب، وينزع عن أعين الجميع غشاوة الاعتياد، فتواجهم فى المرايا صور حياتهم التى لا تطاق)، فهو دائم الشكوى من المرض والتذمر، من الروماتيزم، ومن ضيق التنفس :

ـ يا لها من شيخوخة فظيعة، ملعونة، تباً لها، عندما أصبحت عجوزاً، أصبحت

اشمئز من نفسي، ولعلكم جميعاً تشمئزون من النظر إلى.

وعندما تقول له الزوجة الشابة، التى فيما يبدو لم يغير مجيئها الجميع وحدهم، بل غيرها هى أيضا :

ـ أنت تتحدث عن شيخوختك بنبرة وكأنما كلنا مذنبون فى أنك عجوز.

يرد، مشعراً إياها بالذنب :

ـ أنت أول من يشمئز مني، طبعا أنت على حق، لست أحمق، وأفهم، أنت شابه، عفية، جميلة، ترغبين فى الحياة، أما أنا فعجوز، جثه تقريباً، وماذا؟، أتظنيننى لا أفهم؟، من الحماقة أنني ما زلت أحيا إلى الآن، لكن اصبروا، قريباً سأريحكم جميعاً، لم يبق أمامى الكثير.

ـ أنت ترهقنى، أرجوك اسكت.

ـ وإذن فبسببى يرهق الجميع ويسأمون، ويهلكون شبابهم، وأنا الوحيد الذى أتمتع بالحياة، وأشعر بالرضا، طبعاً، طبعاً.

ويبكى الأستاذ نفسه، واضطراره إلى الحياة فى تلك الضيعة، برغم أن حياة الضيعة ومن فيها، تبدلت لتلبى رغباته ليلاً ونهاراً.

ـ تعمل طوال عمرك من أجل العلم، وتألف غرفة مكتبك، وقاعة المحاضرات، والرفاق المحترمين... وفجأة تفيق فتجد نفسك دونما سبب فى هذا اللحد، وترى كل يوم أناساً أغبياء، وتسمع أحاديث تافهة... أنا أريد أن أعيش، أنى أحب النجاح، أحب الشهرة والصخب، أما هنا، فكما فى المنفى، كل لحظة تحن إلى الماضى، وتراقب نجاح الآخرين، وتخاف الموت، لا أستطيع، لا أحتمل !، وفوق ذلك لا يريدون أن يغفروا لى شيخوختى.

والأستاذ الذى يشعر بعداء جميع من حوله له، يرفض أن يقابل الطبيب الذى يأتى كل يوم من أجله، بل يجيء كلما ادعى هو أن الآلام تحاصره وتسكنه، ويشكك فى قدراته الطبية إنه يفهم فى الطب كما أفهم أنا فى الفلك .

وهو لا يريد أن يبقى مع الخال فانيا فى مكان واحد، لكى تستريح زوجته وابنته

بعض الوقت :

- يا عزيزتى لا تتركينى معه... سيرهقنى بالحديث.

بل ويعرف أن ابنته التى تتحمل كل العمل وحدها، بعد أن خلع الخال فانيا يده من كل الأمور، تتبرم من إلحاحه فى تعذيب الجميع.

يعرف كل شيء، لكن أحداً لا يعرف تلك القنبلة الجديدة التى يرتب لتفجيرها بعد قليل، وكأن قنبلة واحدة (مجيئه و زوجه الجديدة الشابة) ليست كافية فى حياة كل هؤلاء التعساء !!.

* * *

أستروف الطبيب ،الذى نتصور أنه يأتى يومياً من أجل الأستاذ سيريبرياكوف، إلى أن نعلم السبب الحقيقى من وراء وجوده وسط الأسرة على الدوام، يعلن تذمره من الحياة، ومن نفسه ومن الناس منذ اللحظة الأولى، بل يعتمد عليه النص فى تحديد جوه الكئيب منذ البداية، برغم نضارة البستان الذى يأخذ بأعين المتلقيين.

- فى إحدى مسرحيات استروفسكى يوجد شخص بشوارب كبيرة، ومواهب قليلة، هذا هو أنا.

كل هذا الحنق على نفسه وعلى الناس والأشياء، فى وقت يستطيع فيه بما لديه، وبما يعمله أن يباهى الجميع، حتى الأستاذ نفسه !.

- عندى ضيعة صغيرة، لا تزيد على ثلاثين ديسياتينا، ولكن إذا كنت تهتمين (يا يلينا) فعندى بستان نموذجى، ومشتل لن تجدى مثله على بعد ألف فرسخ، وقريباً منه غابة حكومية، الحارس هناك عجوز، مريض دائماً، ولذلك فأنا فى الواقع أتولى جميع الأعمال.

إنه يجد لنفسه مهمة فى الحياة، فإلى جانب الطب الذى يخدم به مجتمعه، يمارس حماية خاصة للغابات.

- الغابات الروسية تتهاوى تحت ضربات الفئوس، وتهلك مليارات الأشجار، وتقفر

ملاجئ الوحوش والطيور، وتغيض وتجف الأنهار، وتختفى إلى غير رجعة المناظر الطبيعية الرائعة، وكل ذلك لأن الإنسان كسول، لا يجد من العقل ما يكفى لكى ينحنى ويلتقط الوقود من الأرض (..) ينبغى أن يكون المرء بربرياً جاهلاً لكى يحرق فى المدفأة هذا الجمال، ويدمر ما لا يستطيع أن يخلقه، لقد وهب الإنسان عقلاً وقوة، لكى يضاعف ما أعطى له، لكنه إلى الآن لم يبدع، بل دمر.. الغابات تتناقص، والأنهار تجف، والطيور البرية اختفت، والمناخ فسد، ومع كل يوم تصبح الأرض أفقر وأقبح (..) عندما أمر بجوار غابات الفلاحين التى أنقذتها من الاجتثاث، أو عندما أسمع حفيف شجيراتى الفتية، في الغابة التى غرستها بيدى، أدرك أن المناخ جزئياً تحت سيطرتى أنا أيضا، وأنه إذا أصبح الإنسان سعيداً بعد ألف عام فسأكون أنا ـ إلى حد ما ـ أحد المتسببين فى ذلك.

يا ألله ! رجل يستطيع الفخر لكل ذلك، يفقد الرضا عنه، وعن نفسه، لسبب بسيط، هو الزوجة الشابة، التى جاءت فى غفلة، فلا يتورع عن الرضا بأن يباد الآخرون أمامه، أو أن يصاب بالبلادة تجاه الآخر؟!، ليعود يتساءل فى ضجر :

ـ الله وحده يعلم ما هى مهمتنا الحقيقية.

هل الإنسان ضعيف إلى هذا الحد؟!.

نعم هو ضعيف إلى هذا الحد!!!.

هذه هى المشكلة، ومن المشكلة ينبع الحل.

مع المنقلبين، ينقلب الدكتور أستروف على الأستاذ، ويعلن أنه يشك فى أنه ليس مريضا كما يزعم، يشك فى أنه متمارض، و يقرر أنه بروشتاته التى حصل عليها من خاركوف، ومن موسكو، ومن تولا ، قد أضجر المدن كلها بنقرسه !، ومثل الخال فانيا، يغرق الدكتور أستروف نفسه فى الخمر.

ـ عادة اسكر هكذا مرة واحدة فى الشهر، وعندما أكون فى هذه الحالة، أصبح وقحاً وصفيقاً إلى أقصى حد، عندئذ لا أبالى بشيء !، أقدم على إجراء أصعب العمليات، وأجريها على أروع ما يكون.. أرسم أعرض الخطط للمستقبل، وعندها لا

أبدو لنفسي غريب الأطوار، وأومن بأننى أعود على البشرية بفائدة عظيمة... عظيمة !، وفى هذه اللحظات يصبح لدى نظامى الفلسفى الخاص، وتبدون لى جميعاً يا إخوتى مجرد هوام.. ميكروبات.

ومع سونيا (ابنة الأستاذ من زوجته الأولى) التى تحب أستروف، وتحاول إظهار حبها له، دون أن تتلقى أى رد فعل مشجع منه، تأتى سيرة الزوجة الثانية الشابة للأستاذ، وينتقدها استروف :

ـ كل شيء ينبغى أن يكون جميلاً فى الإنسان، الوجه والصفات والروح، والأفكار، هى جميلة ما فى ذلك شك، ولكن... إنها فقط تأكل وتنام ـ و تتريض، وتسحرنا جميعاً، بجمالها.... ولا شيء أكثر، ليس لديها أية التزامات، والآخرون يعملون من أجلها... أليس كذلك؟!، إن حياة الفراغ لا يمكن أن تكون طاهرة... وعلى العموم ربما أكون متشدداً فى أحكامى، أنا غير راضٍ عن حياتى، مثل خالك فانيا، و كلانا نصبح متأففين..

ـ وهل أنت غير راض عن حياتك؟

ـ أنا عموماً أحب الحياة، لكننى لا أطيق حياتنا الإقليمية، الروسية، التافهة، واحتقرها بكل ما فى روحى من قوة، أما فيما يخص حياتى أنا الشخصية، فأقسم لك ليس فيها أى شئ طيب (..) أننى أعمل ـ وأنت تعرفين ذلك ـ كما لا يعمل أحد فى الناحية، والقدر يرمينى بمصائبه دون توقف، وأحيانا أعانى بصورة لا توصف، غير أنه ليس لدى ضوء فى الأفق، لم أعد أنتظر شيئاً لنفسى، و لا أحب الناس.. منذ وقت طويل لم أعد أحب أحداً (..) الفلاحون متشابهون جداً، ومتخلفون، ويعيشون فى القذارة، أما المثقفون فمن الصعب التفاهم معهم، أنهم يسببون لى الإرهاق، وكلهم، معارفنا الطيبون، سطحيو التفكير، سطحيو المشاعر، ولا يرون أبعد من أنوفهم، بالاختصار أغبياء، أما ذوو الأهمية فيهم، والأكثر ذكاء، فمصابون بالهستريا، مهمومون بتحليل الذات وردود الفعل.. أنهم يتأففون، ويحتدون، ويفترون على نحو خطير، يقتربون من الشخص بحذر، و ينظرون إليه شزراً، و يصدرون الحكم : أوه

هذا سيكوباتى، أو هذا ثرثار، وعندما لا يجدون اللافتة المناسبة لإلصاقها على جبينه، يقولون : هذا شخص غريب، غريب (..) لم تعد هناك نظرة بسيطة، صافية، حرة، إلى الطبيعة والناس..

وتطلب منه سونيا ألا يشرب، فيعدها بأنه لن يشرب مرة أخرى فى حياته :

ـ فلنواصل، أقول إن زمنى ولى، تأخرت.. هرمت، هدنى العمل، تبذلت، وتبلدت كل أحاسيسى، ويبدو أنه لم يعد فى مقدورى أن أتعلق بإنسان (..) أما الشىء الوحيد الذى مازال يشدنى فهو الجمال، لا أستطيع أن أكون لا مبالياً تجاهه، يخيل إلى أن يلينا أندرييفنا (الزوجة الشابة للأستاذ) لو أرادت لاستطاعت أن تسلبنى رشدى فى يوم واحد، ولكن ذلك لن يكون حباً، أو تعلقاً..

ويغطى عينيه براحته وينتفض.

ـ ماذا بك.

ـ أبداً.. فى الصيام الكبير مات أحد مرضاى تحت البنج.

وتلف سونيا وتدور لتحصل على إجابة تريحها :

ـ لو أن عندى صديقة، أو أختا صغرى، ولو أنك عرفت أنها.. لنفرض.. أنها تحبك، فماذا كنت تفعل؟..

ـ لا أعرف.. أعتقد لا شئ، كنت أفهمها أننى لا أستطيع أن احبها...

هل هذا هو الكلام الحقيقى؟، أم أن هذا هو الكلام الذى يخفى الكلام الحقيقى؟، أم هو كلام من لا يعرف ماذا به، وبالتالى كيف يعبر عنه؟

ويرحل، لكنه لا يستطيع إلا أن يعود يومياً.

وعندما تحاول يلينا (الزوجة الشابة) أن تخبره بما تعجز سونيا عن إخباره به.. يقول لها:

ـ ماكرة !، لنفرض أن سونيا تعانى (..) ولكن ما معنى استجوابك هذا؟...

أرجوك لا ترسمى الدهشة على وجهك، فأنت تعرفين لماذا آتى إلى هنا كل يوم...

- لا أفهم شيئاً.

- لمسة جميلة ناعمة.. أنت بحاجة إلى ضحايا.. ها أنا ذا طوال شهر كامل لا أعمل شيئاً، هجرت كل شيء، وأبحث عنك بينهم.. وهذا يعجبك جداً، فماذا بعد؟.. إنني مهزوم، وكنت تعرفين ذلك حتى قبل الاستجواب.

ويعقد ذراعيه على صدره وينكس رأسه :

- سمعاً وطاعة، خذى، كليني..

وترد يلينا :

- أوه أنا أفضل وأسمى مما تظن.. أقسم لك.

* * *

يلينا الشابة الجميلة التى تزوجت من الأستاذ العجوز، وجدت نفسها، باضطرار زوجها إلى الحياة فى الضيعة فى موقف غريب.

- آه، تبرم شديد وملل !، الجميع يذمون زوجى، والجميع ينظرون إلى برثاء : يا للبائسة، زوجة عجوزٍ !، هذا الإشفاق علىّ، أوه كم أفهمه !، مثلما قال أستروف الآن : كلكم تهلكون الغابات بلا تبصر (ويريدون بشفقتهم أن يهلكوها كما يهلكون الغابات) وعما قريب لن يبقى شىء على وجه الأرض، وهكذا تهلكون الإنسان بلا تبصر، وعما قريب لن يبقى على وجه الأرض بفضلكم لا وفاء ولا طهارة، ولا قدرة على التضحية بالنفس، لماذا لا تستطيعون أن تنظروا بلامبالاة إلى امرأة ليست لكم؟، لأن فى داخل كل منكم، وذلك الطبيب على حق، يقبع شيطان دمار، أنتم لا تشفقون على الغابات ولا على الطيور، ولا على النساء، ولا على بعضكم البعض.

وتتكلم عن الطبيب فى نفس الوقت (قبل أن يعترف لها بحبه بنغمة أخرى وبنبرة مخالفة) :

- هذا الطبيب وجهه مرهق، عصبى، وجه ظريف، يبدو أنه يعجب سونيا، إنها

متيمة به، وأنا أفهمها.... منذ أن حضرت جاء إلى هنا ثلاث مرات، ولكنى خجولة، فلم أتحدث معه كما ينبغى ولا مرة، ولم ألاطفه، وظن أننى شريرة.

ساعتها يعترف لها الخال فانيا بحبه، فلا ترد إلا بكلمة واحدة :

ـ يا للعذاب !!

هذه الزوجة الجميلة يعذبها زوجها أيضا، وكأنها السبب فى أنه عجوز ، وفى أنه عاجز عن إرضائها، وهو يلعب لعبة المريض، الذى يشمئز منه الجميع، ويتمنون موته، ليطاردها بإشعارها دوماً بالذنب :

ـ لقد تعذبت معه، لا أكاد أقوى على الوقوف (..) لا توفيق فى هذا البيت (يا خال فانيا) أمك تحتقر كل شئ، ما عدا كتيباتها والأستاذ، والأستاذ مستفز، لا يثق فىّ، ويخاف منك، سونيا غاضبة من أبيها، غاضبة منى، ولا تحدثنى منذ أسبوعين، وأنت تمقت زوجى، وتحتقر أمك علانية، وأنا مستفزة، وكدت أبكى اليوم عشرين مرة، لا توفيق فى هذا البيت.

ويرد الخال فانيا :

ـ دعينا من هذه الفلسفة !.

ـ أنت يا إيفان بتروفتش متعلم وذكى، ومن المفروض أن تفهم أن العالم يهلك لا من اللصوص، ولا من الحرائق، بل من الحقد والعداوة، من كل هذه الضغائن الصغيرة التافهة... الأجدر بك ألا تتذمر، بل أن تصلح بين الجميع.

ويأتيها الجواب الصاعق :

ـ فلتصالحينى مع نفسى أولاً يا عزيزتى !

ويرتمى الخال فانيا على يدها ليقبلها، ويعترف لها بحبه، وهكذا يكون قد أحكم الحصار تماماً على الزوجة الشابة، ذلك الحصار الذى ربما يقودها إلى ما تهرب هى منه، إعجابها، الذى تحاول أن تتجاهله، بالطبيب.

وفى محاولة يائسة، أو ماكرة، فالأمر فى هذه اللحظة سيان، تحاول إصلاح

الموقف، مع سونيا، ابنة الأستاذ، وهى تعرف أنها - سونيا - متيمة بحب الدكتور :

- إلى متى ستظلين غاضبة منى، لم تتسبب أى منا فى أذى الأخرى، فلماذا نتعادى؟.

وبرغم أن سونيا التى يلوح لها أمل كاذب كالسراب، فى أن ترتبط بالأستاذ، تندفع إلى المصالحة :

- من زمان أردت أن أتصالح معك، ولكنى كنت أخجل.

إلا أن يلينا - بدافع داخلى لا تستطيع مقاومته - تتكلم وكأنما لا تستشعر رغبة سونيا فى الصلح، بل والتآخى، أو هى تستشعرهما، لكن غلياناً داخلياً مكبوتاً يحاول أن يعبر عن نفسه فى كلماتها، و لا توقفه أية نيّة فى التسامح لدى الآخرين :

- أنت غاضبة منى، لأننى، فى ظنك، تزوجت أباك عن مصلحة، ولكن إذا كنت تصدقين الأيمان، فأقسم لك أننى تزوجته عن حب، همت به كعالم، وشخصية شهيرة، لم يكن حباً حقيقياً، بل مصطنعاً، ولكن بدا لى آنذاك أنه حب حقيقى، لست مذنبة، أما أنت فلم تكفى منذ حفل زواجنا، عن عقابى بنظراتك الذكية المرتابة.

- كفى، تصالحنا، تصالحنا، لننس ذلك.

لكن بنفس الرغبة فى إبقاء القبر مفتوح الفوهة، الرغبة التى تعصف بيلينا، تستمر، أو يستمر الغيظ فى داخلها.

- لا تنظرى هكذا، هذا لا يناسبك، يجب أن تصدقى الجميع و إلا استحال العيش.

ويدور حوار كحوار الطرشان بين الاثنتين، وهو شديد الدلالة، تبدأه سونيا.

سونيـــــــا : خبرينى بالحق، كصديقة... هل أنت سعيدة؟

يلينا أندرييفنا : لا.

سونيـــــــا : كنت أعرف ذلك. سؤال آخر.. خبرينى بصراحة : أترغبين فى أن يكون لديك زوج شاب؟..

يلينا أندرييفنا : يالك من فتاة صغيرة بعد.. طبعاً أرغب ! (تضحك) حسناً، اسألى

أيضا، اسألى.

سونيـــــا : هل يعجبك الدكتور؟.

يلينا أندرييفنا : نعم، جداً.

سونيـــــا : (تضحك) وجهى أحمق... أليس كذلك؟.. ها هو قد مضى وما زلت اسمع صوته وخطواته، وانظر إلى النافذة المظلمة، فأتخيل وجهه هناك.. دعينى أفصح... ولكنى لا أستطيع أن أتحدث هكذا علانية، أشعر بالخجل. فلنذهب إلى غرفتى ونتحدث هناك.. هل أبدو لك حمقاء؟.. اعترفى... قولى لى عنه أى شىء.

يلينا أندرييفنا : وماذا أقول؟.

سونيـــــا : إنه ذكى... إنه يجيد كل شىء. يقدر على كل شىء. أنه يعالج... ويغرس الغابات.

يلينا أندرييفنا : ليست القضية فى الغابات أو فى الطب، لتفهمى يا عزيزتى، إنه موهبة!.. فهل تعرفين ماذا تعنى الموهبة؟ الجرأة، العقل الحر، السعة والشمول... إنه يغرس الشجرة ويخمن ما الذى سينتج عن ذلك بعد ألف سنة، وتلوح لعينية سعادة البشرية القادمة..أمثال هؤلاء الأشخاص نادرون وينبغى أن نحبهم... إنه يشرب، ويتصرف أحيانا بخشونة، فأى بأس فى ذلك؟..الإنسان الموهوب فى روسيا لا يمكن أن يكون طاهر الذيل، هلا فكرت فى الحياة التى يحياها هذا الدكتور !، الأوحال الكثيفة فى الطرقات، والزمهرير والعواصف الثلجية، والمسافات الهائلة، والناس الأفظاظ، المتوحشون، والفقر والأمراض فى كل مكان، وفى مثل هذا الوضع فمن الصعب على من يعمل ويصارع، يوماً بعد يوم، أن يحافظ على نفسه طاهراً ومفيقاً حتى الأربعين... (تقبلها) من

كل قلبى أتمنى لك السعادة .. أنت جديرة بها... (تنهض) أما أنا فشخصية ثقيلة الدم، ثانوية... فى الموسيقى، وفى منزل زوجى، وفى جميع المغامرات، أى باختصار فى كل مكان لم أكن سوى شخصية ثانوية... فى الواقع يا سونيا، إذا أمعنا النظر، أنا تعيسة جداً، جداً ! (تخطو على الخشبة فى انفعال) لن أجد السعادة فى هذه الدنيا. كلا ! مالك تضحكين؟

سونيـــــــا : اعزفى. (تعانقها) أنا لا أستطيع أن أنام... اعزفى !

يلينا أندرييفنا : حالاً. أبوك مستيقظ.. عندما يكون مريضا تزعجه الموسيقى.. اذهبى واسأليه.. إذا لم يمانع فسأعزف. اذهبى.

سونيـــــــا: حالاً. (تنصرف)

الحارس يدق فى البستان.

يلينا أندرييفنا : لم أعزف من زمن طويل. سأعزف وأبكى، سأبكى كحمقاء (فى النافذة) أهو أنت الذى يدق يا يفيم؟..

صوت الحارس : أنا !..

يلينا أندرييفنا : لا تدق، السيد مريض.

صوت الحارس : سأنصرف حالاً ! (يصفر منادياً الكلاب) يا جوتشكا ! يا مالتشيك ! يا جوتشكا !

صمت

سونيـــــــا : (تعود) ممنوع !

بعد أن ينتهى هذا الحوار، تفتقد يلينا الزوجة الشابة الراحة نهائياً، إذ لا مهرب لها، فهى لا تجيد أى عمل يمكن أن يشغلها عما بها، بينما يقتلها الملل من قلة العمل، يقتلها إذ يتركها فريسة لنفسها، فريسة لما تحاول بكل جهدها أن تهرب منه، ويطاردها

كالقدر المحتوم.

وتطلب منها سونيا ـ بعد أن تلمح لها هى بتلك الإمكانية ـ أن تحاول سبر غور الدكتور لتعرف ـ سونيا ـ مصيرها معه، أو مصير حبها، أو مصيرها فى الحياة، فتجد يلينا نفسها مدفوعة لهذا الأمر، حتى وهى تحاول تكذيب نفسها أو تكذيب أسبابها لهذا الاندفاع.

يلينا أندرييفنا : (وحدها) ليس هناك ما هو أسوأ من أن تعرف سر الآخرين، دون أن تستطيع مساعدتهم، (متفكرة) أنه لا يحبها، هذا واضح ، ولكن لماذا لا يتزوجها؟، أنها ليست جميلة، ولكن لطبيب ريفى، وفى مثل سنة، قد تكون زوجة رائعة، ذكية، طيبة، نقية... كلا، ليس الأمر كذلك، ليس كذلك...

صمت

إننى أفهم هذه البنية المسكينة. فوسط هذا الضجر الفظيع، عندما تهوّم بدلاً من الناس بقع ما رمادية، ولا يسمع غير العبارات المبتذلة، ولا يعرف الناس شيئاً سوى أن يأكلوا، ويشربوا وينامو، يأتى هو أحياناً، لا يشبه الآخرين فى شئ، جميلاً، شيقاً، جذاباً، فكأنما أشرق البدر الساطع وسط الظلام... من هنا الرغبة فى الانجذاب إلى شخص كهذا، ونسيان كل شئ... يبدو أننى أنا أيضا أغرمت به قليلا... نعم أننى أشعر بالضجر بدونه، و ها أنذا ابتسم عندما أفكر فيه... هذا الخال فانيا يدعى أن فى عروقى تجرى دماء جنية البحر... أطلقى لحريتك العنان ولو مرة فى العمر ... وماذا؟ ربما كان ذلك هو المطلوب... أن أطير كطائر بعيداً عنكم جميعاً، بعيداً عن سحناتكم النعسانة، عن أحاديثكم، أن أنسى أنكم موجودون فى الدنيا... لكننى جبانة، خجول... سيعذبنى ضميرى... ها هو يأتى إلى هنا كل يوم، وأنا أخمن لماذا

يأتى، فأصبحت أشعر بالذنب، ومستعدة أن أركع أمام سونيا، واسألها الصفح، وأبكى.

وبإحساسها العميق بالذنب تبدأ المحاولة، التى تأتى بما تريده، وتهرب منه فى نفس الآن (أن تتأكد من أنه لا يحب غيرها)، إذ بمجرد أن يعترف لها الدكتور بأنه يحبها، تحاول بلا قوة، وبلا جدوى أن تتملص، لكنها سرعان ما ترتمى فى حضنه منهارة، ويرى الخال فانيا الموقف.

* * *

بهذا تنتهى شخصيات النص الأكولة، تلك التى يدفعها إلى تدمير الآخرين، إحساسها باللا جدوى، وأن العمر فر من بين أصابعهم كالماء، أو أنه كالماء سوف يفر ولا أمل، سواء كانوا يعون ما يفعلون، أو يجدون أنهم مدفوعين إلى هذا الأمر، لأسباب غامضة، وأنهم لا يستطيعون التوقف.

إن فى داخل الإنسان وحشاً يندفع خارجاً ليحرق ويدمر ما حوله، حين لا يشعر بالرضا، حين لا يعرف الهدف من حياته، من جدوى ما كان، و جدوى ما يمكن أن يكون.

لكن هناك وحشاً مدمراً آخر يدفع البعض للاستسلام لمن يريدون التهامهم، أو أنه نفس الوحش المدمر الأول يبين لنا بوجهين.

من هؤلاء المستسلمين، سونيا (ابنة الأستاذ)، وماريا فاسيليفنا حماته، وتليجين، والدادة مارينا التى ذابت حياتها فى حياة الآخرين.

* * *

سونيا (ابنة الأستاذ) مالكة الضيعة (بائنة أمها للأستاذ التى آلت إليها بوفاة الأم) فتاة قبيحة، تغرق نفسها فى العمل فى الضيعة، وكل ما تستطيع الحصول عليه من عائد لعملها، ومن التقتير الشديد على نفسها (الأمر الذى تفعله أمها والخال أيضا) ترسله للأب لينفق منه على نفسه، وعلى زوجته الجديدة الشابة الحسناء، كل هذا لأنها لا تجد بارقة أمل فى أن تتزوج من الطبيب استروف، الذى تحبه أكثر من نفسها

ومن الحياة، ومن أمها، وهى تعرف أن قبحها هو الذى يقف حائلاً بينها وبين هذا الأمل الذى لا يبرق ولا تستطيع إلا انتظاره فى الظلام.

ووصول الأب وزوجته الحسناء (هذا الوصول الذى قلب الدنيا رأسا على عقب) لا يغير فى حياة سونيا شيئاً، فهى تستميت فى خدمة أبيها، كما تستميت فى العمل الذى ألقى الخال الزاهد فى كل شئ (لأنه لم ينل ما حلم به، ولن ينال ما يتمناه) تبعاته عليها كاملة، وهى باقية فى انتظار أمل، تأتيها الأيام - كلما مرت - بإثباتات جديدة على انه لن يتحقق، ولن يكون.

فقط هى تحاول ما نظن أنها حاولته مراراً من قبل، تحاول أن تستدرج الطبيب ليحقق لها الأمل المستحيل، وعندما يعلمها بأنه لا يستطيع الارتباط بأى أحد، إلا أن يلينا الزوجة الشابة، لو أرادت لاستطاعت أن تسلبه رشده فى يوم واحد، نجدها وحدها على المسرح محتارة من نفسها، بينما تحاول (أو هى تصمم على) أن تتحير فيما قاله لها الطبيب بوضوح :

- لم يقل لى شيئاً، مازالت روحه وقلبه مغلقين أمامى، فلماذا أشعر بنفسى سعيدة إلى هذه الدرجة؟ (تضحك من السعادة) .. قلت له أنت رشيق، نبيل، صوتك رقيق.. فهل كان هذا غير مناسب؟، إن صوته مرتعش، يلاطف... هاأنذا أحس به فى الجو، ولكن عندما حدثته عن الأخت الصغرى (كانت قد قالت له فلتفترض أن لى صديقة أو أختا صغرى تحبك، فماذا كنت تفعل؟) لم يفهم (تعصر يديها) أوه ، ما أفظع كونى قبيحة !، ما أفظعه !، أنا أعرف أننى قبيحة، أعرف، فى الأحد الماضى ونحن خارجون من الكنيسة سمعتهم يتحدثون عنى، وقالت إحدى النساء : إنها طيبة، كريمة، ولكنها للأسف قبيحة ... قبيحة...

بعد هذا تشترك مع يلينا غريمتها فى حديث طرشان ينتهى بإيماءة من النص بأن السعادة ممنوعة، وكأنها لم تكن تعرف ذلك.

أكثر من ذلك تترك أمر نجاتها لغريمتها يلينا !!

لحماة التى عرفنا أنها لا تحب شيئاً غير كتبها، ولا تقدر شيئاً غير الأستاذ، لا تعترض على أن يستنفد الأستاذ جهد الجميع فى الضيعة، وعندما يرى الجميع أن

الجو خانق، لا يرى أحد أن الجو جميل غيرها وتليجين، وعندما يضجر الجميع من تصميم الأستاذ على إزعاج الجميع بمرضه، في الوقت الذى يرفض فيه رعاية الطبيب، نراها هى تدلل الأستاذ معلنة ما يرضيه، لا أحد يهتم بالعجائز .

أنها لا تتوقف لحظة لتتساءل هل يحق للأستاذ أن يتذمر، وأن يضجر؟!.

حتى ابنها الذى أهلك نفسه فى العمل تقول له :

- المعتقدات ليست شيئاً فى حد ذاتها، أحرف ميتة، كان ينبغى أن تؤدى عملاً.

* * *

يبقى لنا تليجين وهو إقطاعى سابق مفلس، يعيش عالة على الضيعة، و تقول عنه مالكتها سونيا إيليا إيليتش.. ساعدنا، ذراعنا اليمنى ، حتى تمنع عنه الحرج، لكنه لا يستشعر حرجاً، لا يعمل أى شئ، وهو برغم اشتداد الأزمة، يرى أن الجو جميلاً، والطيور تصدح. وأن الكل يعيش فى سلام ووئام.

و هو يكاد يكون فخوراً لأمرين، فإن لم يكن فهو قد أقنع نفسه بالارتياح إليهما على الأقل أو الاستسلام لهما :

أولهما : يعبر عنه بأن زوجتى هربت، مازلت إلى الآن أحبها، مخلصاً لها، وأساعدها بقدر ما أستطيع، وأنفقت ما أملك لتربية أولادها، الذين أنجبتهم ممن أحبته، لقد فقدت السعادة، ولكن بقيت لى العزة، وهى؟.. ولى شبابها، وانطفأ جمالها، تحت تأثير قوانين الطبيعة، وتوفى حبيبها، فما الذى بقى لها؟..

وثانيهما : أنه يحلو للبعض أن يناديه ب الوفل بسبب وجهه المجدور.

والنص يستخدم عزفه، مثله مثل دق العامل، والنباح لإحداث نقلات صوتية لا تسمح بانهيار إيقاع العمل، بل وفى احداث إيقاع تأملى فى لحظات يحتاج الأمر فيها إلى ايقاع جديد، لكن عزفه يعبر أيضا عن سعادة مصطنعة لا جدوى لها فى حياة الضجرين.

لكننا قلنا إن الأستاذ سيريبرياكوف أعد قنبلة ثانية ليفجرها، وكأنما لا يكفى هؤلاء الناس تلك القنبلة التى قلبت باطن الأرض ظهرها.

فالأستاذ يدعو لاجتماع، وفى الاجتماع يعلن ما فكر فيه طويلاً، ويرى أنه يحل مشاكل الجميع، بينما هو كعادته لا يفكر إلا فى نفسه :

ـ لقد جمعتكم يا سادة لأطلب منكم العون والمشورة (..) أنا رجل عالم، أعيش مع الكتب، وكنت دائماً بعيداً عن الحياة العملية، ولا أستطيع أن أتصرف بدون تعليمات من الخبراء بالأمور (..) أنا عجوز، مريض، ولذلك أجد أنه قد حان الوقت لكى أنظم شئون الملكية الخاصة بى، لأنها تتعلق بأسرتى، أنا حياتى انتهت، ولا أفكر فى نفسى، ولكن عندى زوجة شابة وابنة آنسة (..) يستحيل على مواصلة الحياة فى الريف، نحن لسنا مخلوقين للعيش فى الريف، أما الحياة فى المدينة على الموارد التى نحصل عليها من هذه الضيعة فمستحيلة، فإذا بعنا الغابة مثلاً، فسيكون ذلك إجراء استثنائيا، لا يمكن اللجوء إليه كل عام، لابد من البحث عن إجراءات تكفل لنا دخلاً دائماً (..) ضيعتنا لا تعطينا فى المتوسط أكثر من نسبة ٢ ٪، اقترح بيعها، فإذا حولنا النقود المتحصل عليها من البيع إلى أسهم، فسنحصل على فائدة بنسبة أربعة إلى خمسة فى المائة، بل وأعتقد أنه سيتبقى مبلغ إضافى يبلغ بضعة آلاف، يتيح لنا أن نشترى بيتا صيفياً صغيراً فى فنلندة.

ويصرخ الخال فانيا :

ـ وإلى أين تأمر بإرسالى أنا وأمى العجوز وسونيا؟

ـ سنناقش كل هذا فى وقته، ليس كل شئ مرة واحدة.

ـ حتى الآن كنت ساذجاً، كنت أفهم القوانين ليس على الطريقة التركية، فظننت أن الضيعة انتقلت من أختى إلى سونيا.

ويأتى الرد بارداً من الأستاذ :

ـ نعم الضيعة ملك لسونيا، من ينكر؟، ولن أقدم على بيعها بدون موافقة سونيا، وعلاوة على هذا فأنا أتقدم بهذا الاقتراح لمصلحة سونيا.

ويجن جنون الخال، خصوصاً وأن الأم تطلب منه ألا يعارض الأستاذ، وعليه أن يثق بأنه ـ الأستاذ ـ يعرف أفضل منهم جميعاً، يعرف ما هو الطيب وما هو السيئ، أما

تليجين فيقول مرتبكا:

- إننى يا صاحب المعالى أكن للعلم لا مشاعر التبجيل فحسب، بل مشاعر القرابة، أخو زوجة شقيقى جريجورى إيليتش، ربما تعرفونه، قسطنطين تروفيموفتش لاكيديمونوف، كان ماجستيراً.

ويصرخ الخال :

- تم شراء هذه الضيعة (..) بمبلغ خمسة وتسعين ألف روبل، ولم يدفع أبى سوى سبعين ألفا (..) لو لم أتخل عن نصيبى فى الميراث لصالح أختى (..) لما أمكن شراء هذه الضيعة (..) أننى عملت عشر سنوات كالبغل (أيضا) حتى سددت هذا الدين كله.

وتشتعل الأمور، وبينما النساء يتصورن أن الأوز يتصايح، ولن يلبث أن يهدأ، يطلق الخال طلقتين على الأستاذ، أحداهما من خارج غرفة الجلوس، والأخرى من الداخل، لكن الطلقتين تخطئان الأستاذ.

المفارقة الغريبة التى يواجهنا بها النص، أو لنقل المفارقة المنطقية غير المتوقعة أن الطلقتين، اللتين لم تصيبا الأستاذ، أصابت الحركة التى صنعها وصول الأستاذ وزوجته الحسناء إلى الضيعة فى مقتل، فأعادت الأمور إلى ما كانت عليه قبل أن يحل عليها ضيفاً دائماً.

قرر الأستاذ أن يسافر ليعيش فى خاركوف، واستراحت الزوجة الشابة لهذا الأمر الذى وافق رغبتها فى الهرب من المكان وما أحدثه فيها المكان - الذى غيرته بوصولها - من تغيير، بالإضافة إلى الذعر الذى حاق بها.

ويقول الخال :

- يا للعار، أطلقت النار مرتين فلم أصبه ولو مرة، لن أغفر هذا الأمر لنفسى أبداً.

لقد زاد رصيد ما لا يستطيع أن يغفره لنفسه، ثم هو يتعجب:

- شرعت فى القتل ولكنهم لا يقبضون علىّ، ولا يقدموننى للمحاكمة، إذن فهم يعتبروننى مجنوناً (يضحك ضحكاً مغيظاً) أنا المجنون وليس أولئك الذين يخفون

تحت قشرة الأستاذ، والعالم العلامة، تفاهتهم، وبلادتهم وقسوة قلوبهم الخارقة.

* * *

هذا ما يصل إلينا به النص، أن الناس يخفون تفاهتهم، وبلادتهم، وقسوة قلوبهم، التى بلا حد تتوقف عنده، تحت قشرة أى وهم من الأوهام، لأنهم لا يعرفون لماذا حياتهم، ولا ماذا يجب أن يفعلوا بها وفيها، وهم يستحقون الرد الذى جاء على لسان الدكتور.

ـ المجنونة هى الأرض التى مازالت تحملكم.

وأن يقول :

ـ من قبل كنت أعتبر كل شخص غريب الأطوار شخصاً مريضا، غير طبيعى، أما الآن فاعتبر الحالة الطبيعية للإنسان أن يكون غريب الأطوار.

ولا يعرف أبطالنا كيف سيعيشون بعد ذلك ، لكنهم مع هذا سيعيشون، على الأقل كما تقول سونيا :

ـ إننى سأصبر حتى تنتهى حياتى نهايتها الطبيعية.

لم يتغير أحد.. ومن أجل هذا يصيح الأستاذ :

ـ فلتنزل اللعنة على رأس من يتذكر الماضى.

ويرد الخال فانيا :

ـ سوف تحصل بانتظام على ما كنت تحصل عليه سابقا، كل شىء سيكون كما كان.

ويرحل الأستاذ، ويعود الماء المضطرب، الذى عكس للجميع حقيقة موقفهم، يعود لهدوئه، ليعكس لهم الصورة الرتيبة مرة أخرى، تلك الصورة التى لا تدفع أحداً إلى التفكير، ومن ثم التغيير.

وبينما يدندن تليجين بصوت خافت، وماريا فاسيليفنا (الحماة) تدون ملاحظاتها على هامش الكتيب، ومارينا ـ الدادة ـ تحيك الجورب.. ويهبط الستار، نحس نحن

بأن كلمات الطبيب تتردد، دون أن تتردد :

ـ أولئك الذين سيأتون بعدنا، بمائة أو بمائتى عام سوف يحتقروننا، لأننا عشنا حياتنا بهذه الصورة الحمقاء، بهذه الفجاجة.

* * *

في هذه المسرحية، يسرف تشيخوف فى استعمال المنولوج، و هو تقنية مسرحية قديمة، كان المسرحيون قد غدوا ينظرون إليها على أنها اضطرار من كاتب أعيته الحيل فى تجنبها، مثلها مثل الكلام الجانبى للشخصيات، الذى يفترض أن الآخرين على المسرح لا يسمعونه، و نحن النظارة وحدنا سامعوه، تشيخوف هنا، فى «الخال فانيا»، يتجنب ـ بالعكس ـ كل الحيل التى من الممكن أن تخلصه من المنولوج، و يستعمله، فالنص يقتضيه أن يعرض لنا ما يعتمل داخل الشخصيات فى لحظة معينة، و هو يستجيب فى لحظة الخلق لما يقتضيه نصه، إن شخصيات تشيخوف، التى تتصرف ـ مثلما رأى هو الناس يتصرفون فى الحياة ـ على غير قياس نابع من مبدأ العليّة و النتيجة، لا بد و أن تفصح عن تلك الانعكاسات غير المنطقية للحدث الجارى فى دواخلها، و تشيخوف و قد أراد نصه ـ فى لحظة الخلق ـ أن تفعل الشخصيات هذا الأمر، لم ير ضرورة لتحميل النص عبء إضافة شخصيات يستطيع أبطاله أن يبوحوا أمامهم بكل ما يعتمل داخلهم، خصوصا و قد رأى الناس فى الحياة لا تبوح بالصدق الكامل لمن يثقون فى أنهم سيحفظون الأسرار، إن الناس عادة ما يلوون عنق الحقائق، و يبوحون بما يخلصهم من الذنب الذى لا يحتملونه، متمنين أن يصدقهم أصدقاؤهم المقربين، لكى يستطيعوا أن يصدقوا هم أنفسهم فيما بعد، و يتناسوا ذنوبهم، مستمتعين فى كل مرة بأن يكونوا ضحايا لأخطاء الآخرين، بدلا من إحساس يؤرقهم بأنهم جناة آثمين.

ليكن الناس فى النصوص مثلما هم فى الحياة ، ربما كانت هذه صيحة تشيخوف و هو يستعمل المنولوج، فى المسرح، مثلما استعمله فى السرد، و هو يخلق قصصه القصيرة، لإظهار ما يحاول أبطاله إخفاءه، حتى على أقرب المقربين لهم.

إن تقنية المونولوج، تناسب كل المناسبة الشخصيات التشيخوفية، التى هى

جزر منعزلة، تؤثر فى بعضها البعض، عمداً، أو دون وعى، و تتأثر دون أن تفهم، أو وهى لا تبالى، أو أنها مستسلمةً.

إن جزر تشيخوف المنعزلة لا تتحد أراضيها أبداً، فكيف تتصارح مع آخرين ؟!!.

والذى يهمنا بشكل خاص هنا، أن تشيخوف يقترب بهذه التقنية ـ المونولوج ـ من ظاهرة الحوار الموجه مباشرة للمتلقى فى المسرح، و من ظاهرة تحرير الحوار من الحدث، التى لن تتضح لنا، إلا بعد أن نعاين ما وصلت إليه هذه التقنية على يد النص التشيخوفى فى الشقيقات الثلاث .

* * *

ثالثا : الشقيقات الثلاث

نحن فى هذه المسرحية، للمرة الثالثة، وسط حشد آخر من الشخصيات، لكن القصة التى تدور حولها المسرحية هنا (إذا صح القول) قصة أخوات ثلاث، أولجا (الكبرى)، و ماشا الأخت (الوسطى)، وإيرينا (الصغيرة) .

للأخوات الثلاث أخ رابع (أندريه)، وكان أبوهم جنرالاً، توفى منذ سنة بالضبط، وهن الآن فى سبيلهن للاحتفال، ليس بموت الأب بالطبع، ولكن بـ «عيد شفيعة »إيرينا (الأخت الصغرى)، وهو تقليد أرثوذكسى فى روسيا، فيه يتم اختيار قديس أو قديسة للمولود، يكون شفيعة عند الرب، ويرتبط به المولود طيلة حياته.

فى بداية المسرحية تقول أولجا، عن يوم موت الأب.

ـ كان الجو شديد البرودة، والثلج يسقط، بدا لى أننى لم أحتمل، وأنت (يا إيرينا) كنت راقدة، مغمى عليك كالميتة، و ها قد مر عام، و إذا نحن نتذكر ذلك دون مشقة، وأنت فى ثوب أبيض، ووجهك متهلل.

كان الأب قد أخذ الجميع ـ ذات يوم ـ إلى موسكو، والأخوات الثلاث يحملن فى جوانحهن لموسكو ذكريات جميلة، ويحلمن بأن يذهبن إليها خلاصاً من الملل والاكتئاب و اللا جدوى فى حياتهن.

تقول أولجا :

ـ وأنا أذكر جيداً، فى أوائل مايو، فى مثل هذا الوقت، كان كل شيء فى موسكو مزهراً، تغمره الشمس، والدفء منتشر، مرت إحدى عشرة سنة، ومازلت أذكر كل شيء هناك،كأنما رحلنا أمس، يا إلهى استيقظت اليوم ورأيت الربيع، فتحركت الفرحة فى قلبى، وتقت بشدة للعودة إلى مسقط رأسى.

وكعادة النصوص التشيخوفية، هناك دائماً من يروعنا بالواقعية المريرة، حتى فى الربيع، وبالضرورة عندما تزهر الأحلام، واللذين يروعاننا هنا هما طبيب عسكرى، وبارون ملازم أول ليس لديهما ما يفعلانه.

يقول الأول، رداً على حلم أولجا بالعودة إلى موسكو :

ـ لن يكون.

ويقول الثانى :

ـ بالطبع هراء !.

وينفجر أمامنا ما تخبئه أولجا داخلها :

ـ إنى أذهب إلى المدرسة كل يوم، ثم أعطى دروساً حتى المساء، لا يفارقنى الصداع، وتنتابنى أفكار، كأنما هرمت حقاً، وبالفعل، فخلال هذه السنوات الأربع، منذ أن عملت فى المدرسة، وأنا أحس كيف تتسرب الحياة منى.

وترد الصغرى مدللة على أنها تعرف ما يدور فى ذهن أختها :

ـ الرحيل إلى موسكو.. بيع البيت، والخلاص من كل شيء هنا، ثم إلى موسكو.

ـ نعم !.. إلى موسكو وبسرعة.

ونعرف على لسان إيرينا أن الأمل ممكن التحقيق :

ـ أخونا سيصبح أستاذاً فى الغالب، ولن يبقى هنا على أية حال، فقط ماشا المسكينة لديها ما يمنعها.

إن ماشا (الوسطى) متزوجة، و مربوطة مكانياً بزوجها المدرس، هذه حقيقة تعرفها الأختان الأخريان، ولكى لا تفسد الفرحة تسارع أولجا بالرد :

ـ ماشا سوف تأتى إلى موسكو كل سنة لقضاء الصيف.

هذا الحلم البسيط الممكن لا يتحقق، فأندريه (الأخ الذى سيصبح أستاذاً) يتزوج من نتاليا الخجول، ويغرق فى الخمر والقمار، لأن زوجته الخجول تخونه مع رئيسه، وهو لا يريد أن يعترف بالحقيقة، فيعلن بمناسبة و بغير مناسبة، أن زوجته شريفة عفيفة، وينتهى به الأمر إلى أن يرهن البيت، دون علم أخواته، ليستمر فى معاقرة الخمر و المقامرة، فيقضى على أحلامهن، مثلما يضيع حلمه هو فى أن يصبح أستاذاً، ويتحول إلى موظف كأختيه الكبيرة والصغيرة (إيرينا التى عملت فى التليجراف)، و تأكل الوظيفة أيامهم بضجرها، ويتهاوى كل ما حولهم وحولهن، ذلك أن السعادة وهم كبير، لا تتركنا الحياة لنحققه.

لم تعد الأخت الوسطى (وحدها) هى التى لا تستطيع أن تهرب من الواقع الكئيب، كل الشخصيات لا تستطيع الهروب، أو لنقل لا يستطيعون النجاة.

حتى أنصاف الأحلام لا تتحقق، فأولجا التى تتخطى الثلاثين لا تتزوج، وإيرينا عندما تيأس وتقرر الزواج من الملازم أول (البارون العاطل، الذى يتكلم كثيراً عن أنه سوف يعمل) يندفع هو إلى مبارزة خاسرة، تحت إلحاح إحساسه الداخلى بأن إيرينا لا تحبه، ويموت فى المبارزة، مبدداً الحلم الأخير.

أما الوسطى التى زوجوها صغيرة، و هى - بعد - لا تعى شيئاً، وكانت تظن أن زوجها أذكى رجل فى العالم، فاتضح لها بعد العشرة أنه فقط أطيب رجل، الوسطى تلك، يأتيها الحب متأخراً، يأتيها وهى زوجة، ويحكم عليها أن تضطر إلى رؤية الماء سراباً.

هكذا يلهث الجميع فى عدوهم وراء السراب، بينما يتحول الماء تحت خطواتهم الصخرة إلى سراب آخر.

سراب يحسبه الظمآن ماءً.

وماء يضطر الظمآن إلى اعتباره سراباً.

ونظل نعانى الظمأ !!.

ويقول النص أن هذه هى الحياة لمن يعجزون عن تغييرها.

* * *

ولكن مثلما فعلنا من قبل، فإن ما يهمنا فى مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى، هى التقنية، تقنية الكتابة المسرحية، وليس ما يبوح به النص من آراء.

ولعل القارئ يلحظ، أننا أطلنا فى عرض النورس ، والخال فانيا ، واختصرنا و نحن نستعرض الشقيقات الثلاث .

والقارئ فى ملاحظته هذه محق، لكن من حقنا ـ أيضاً ـ أن نوضح الأسباب.

ففى النورس عرضنا المسرحية مع التقنية لأنها الأولى.

وفى الخال فانيا ، أردنا أن نعرض تلك التقنية التى يلجأ إليها النص التشيخوفى فى تطوير خطوطه المتوازية معاً، وكأنما أمامنا قارورة تمتلئ بالماء الفوار، فيعلو الماء داخلها تحت أعيننا، وهو ينتظم الفقاقيع المتفجرة، حتى يصل إلى الحافة.[١]

لكننا هنا فى الشقيقات الثلاث ، يهمنا أن نقول إن تشيخوف أخذ إليها ـ غالباً دون وعى ـ كل تقنيات النورس ، و إن كنا سنركز فقط على واحدة منها، هى ما فعله بالزمان المسرحى، وأنه أخذ إليها من الخال فانيا ما أضيف بها من تقنيات إلى تقنياته فى النورس ، و ذلك لأنه لم يأخذها فحسب، و لكنه أخذها ليطورها إلى بذرة جديدة، تلقى فى أرض المسرح العالمى المعاصر.

من النورس أخذ فكرة حلم النوارس، الذى نراه يقتل، ونحن نتقافز فى الزمان بين فصل وآخر، لنعاين فى كل فصل مرحلة زمنية فاعلة فى قتل الحلم، إلى أن نرى الحلم، بين يدينا، قتيلاً فى النهاية.

إن الشقيقات الثلاث، كالنورس، توجه إلى الوحدات الثلاث (وحدة الزمان والمكان

---

(١) وصفناها ونحن نستعرض بعد النورس البذور التى وضعها تشيخوف فى أرض المسرح المعاصر بأنها وسيلة التصعيد البديلة، وقلنا أن فيها نقطة هجوم، كانت كفيلة بأن تصنع تصعيداً تقليدياً ولكن برغم نقطة الهجوم هذه لجأ النص التشيخوفى إلى ما أسميناه وسيلة التصعيد البديلة.

والحدث) ضربات قوية، فالزمن المسرحى هنا وهناك يمتد لسنوات، وهذه ضربة فى الزمان رأسيا، أما الضربة النوعية فهى أن الزمان هنا ليس زمان الحدث المسرحى الرئيسى، أو العقدة الرئيسية، ليس المقصود بالزمان هنا حبكة الحدث الرئيسى، ولكن الزمان هنا (كما فى النورس) يصنع الحدث أمامنا، إنه فاعل وليس مفعولاً به[١]، مثلما يؤمن الشرقيون.

ومن الخال فانيا أخذ تشيخوف، تقنية المونولوج، الذى يبدو متعلقاً بالشخصية أكثر من كونه متعلقاً بالحدث، لكنه فى هذه المسرحية، استعمله بوفرة (فقد جعله مادة مسرحية لمعظم الشخصيات)، بإصرار، وبتأكيد على عدم انتمائه الواضح المحدد للحدث الآنى.

وتشيخوف بهذا، كان يضع بذرة جديدة، فى المسرح العالمى المعاصر، وهى بذرة تحرير الشخصية من الحدث، إذا لا تكون فى نصوصه الوظيفة الرئيسية للشخصية هى صناعة الحدث، وأن تتغير فى نفس الوقت بتأثير من الحدث، أو كما قيل أن الحدث هو الشخصية وهى تفعل، أو الشخصيات، وهم يمارسون الفعل، لا، هنا الشخصية تعيش ذاتها، معزولة عن الحدث، وهى لا تفعل، وبرغم هذا يصنع الحدث الرئيسى من التفاعل الجدلى بين الفعل و اللا فعل للشخصيات كلها، من الشخصيات المتحررة من الحدث، برغم تأثيره عليها، وبرغم أن تحررها هذا يشارك فى صناعة الحدث.

إن تحرير الشخصية من الحدث، هو التطوير المتوقع لتحرير الحوار الدائر بين الشخصيات من كونه صانعاً ووسيلة تصعيد للحدث.[٢]

وهو - فى نفس الوقت - بداية نظنها شديدة الارتباط بالحقيقة النسبية، أو نسبية الحقيقة التى تطورت على يد بيرانديللو فيما بعد.

---

(١) راجع النقطة الحادية عشرة فيما أسميناه البذور التى وضعها تشيخوف فى النورس.

(٢) راجع البذرة رقم (٤) التى أوردناها فى النورس.

لكن فى الشقيقات الثلاث شيئاً آخر، إنها لكثرة ما يتردد فيها على لسان العديد من الشخصيات، ولهذه الآلية (القدرية) التى تسير بها عكس إرادة أبطالها كلهم، تقدم شيئاً قريباً من أن يكون جذوراً لمسرحيات العبث، التى راجت فى أوروبا ما بين الحربين المدمرتين، وبعد الثانية، ونقصد بهما الحربين العالميتين، اللتين أودتا بحياة ملايين، لم يعرف البشر من قبل إبادتها فى هذا الوقت الوجيز حتى بين أنياب الطاعون الأكول، غير ما خلفتاه من دمار فى كل مناحى الحياة، السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، و النفسية، بل البيولوجية أيضاً، ووضعت العالم على شفا حرب نووية، لا تعد بدمار الملايين، وإنما تعد بدمار البشرية كلها.

هذا فيرشنين يقول :

- نعم سينسون، هذا قدرنا، ما باليد حيلة، ما يبدو لنا جدياً، ذا وزن.. مُهِمّاً جداً، سوف ينسى مع الزمن.. أو سيبدو غير هام (صمت)، والطريف أننا لا نستطيع الآن أبداً أن نعرف ما الذى سوف يعدُّ - فى الحقيقة - سامياً (عظيماً)، هاماً، وما الذى سيعد تافهاً ومضحكاً، ألم يعتبر اكتشاف كوبرنيك، أو كولومبس مثلاً، لا ضرورة له ومضحكاً فى أول الأمر، بينما بضع كلمات فارغة، كتبها شخص غريب الأطوار، بدت وكأنها الحقيقة؟، قد يحدث بمرور الوقت أن تبدو حياتنا الراهنة، التى ألفناها تماماً، غريبة، مزعجة، غبية، غير طاهرة كما يجب، بل ربما خاطئة.

وها هو ذا توزنباخ يقول :

- ليس بعد مائتى أو ثلاثمائة سنة، بل بعد مليون سنة، ستبقى الحياة مثلما كانت، إنها لا تتغير بل تبقى ثابتة، متبعة قوانينها الخاصة التى لا تعبأ أنت بها، أو التى على الأقل لن تعرفها أبداً، الطيور المهاجرة، اللقالق مثلاً، تطير وتطير، وأيا كانت الأفكار التى تراودها، سامية أم تافهة، فسوف تظل تطير، وهى لا تعلم لماذا وإلى أين؟، أنها تطير، وسوف تطير، مهما ظهر بينها من فلاسفة، فلنتفلسف كما تشاء، المهم أن تطير.

ـ ولكن ما المغزى من ذلك؟.

ـ المغزى !.. ها هو الثلج يسقط فأى مغزى؟!.

ـ أعتقد أن الإنسان ينبغى أن يكون مؤمناً، أو ينبغى أن يبحث عن عقيدة، وإلا فحياته فارغة، فارغة،.. أن نعيش دون أن ندرى لماذا تطير اللقالق، ولماذا يولد الأطفال، ولماذا النجوم فى المساء،.. إما أن نعرف لماذا نعيش وإما فكل شىء تافه.

ـ من المؤسف مع ذلك أن الشباب ولىّ...

عند جوجول يقول أحدهم : الحياة فى هذه الدنيا مملة يا سادة.

و ها هو ذا فرشينين مرة أخرى يقول :

ـ منذ أيام قرأت مذكرات أحد الوزراء الفرنسيين التى كتبها فى السجن (..) بأية نشوة وإعجاب يتذكر الطيور التى يراها من نافذة السجن، و التى لم يكن يلاحظها من قبل، عندما كان وزيراً، والآن، وبعد أن أطلق سراحه لم يعد بالطبع يلاحظ الطيور، وهكذا ، فلن تلاحظى موسكو عندما ستقيمين فيها، ليس لدينا سعادة ، ولا توجد، إننا فقط نتمناها.

و ها هو تشيبوتيكن يقول فى الفصل الرابع :

ـ لا شئ فى الدنيا، نحن غير موجودين، بل يبدو أننا موجودون... ثم أليس سيان؟.

و ها هى أولجا تقول :

ـ كل شئ يجرى على غير ما نريد، أنا لم أرد أن أكون رئيسه، ومع ذلك صرت، وإذن فلن نذهب إلى موسكو (لن تتحقق الأحلام).

والحقيقة أن النص حاول أن يبعث فينا الأمل فى النهاية، مثلما حاول أن يضحكنا فى أكثر من موقع، لكن الكآبة، و اللا جدوى، كانتا تطاردانا طوال الوقت، وهذه اللا جدوى الكئيبة، هى بذرة العبث (تقنيا).

أو هكذا نتصور.

* * *

رابعاً : بستان الكرز

مرة رابعة[1] نحن فى بستان غاية فى الروعة، بستان الكرز، ومنذ اللحظة الأولى، يخبرنا الديكور أن شهر مايو (الربيع) قد حل، وأن أشجار الكرز مزهرة.

ومرة ثالثة يخبرنا النص أن شيئاً ما يؤرق هذا الجمال، أو يؤرقنا فى هذا الجمال، فالجو فى البستان بارد، صقيع (ثلاث درجات تحت الصفر !!) خفيف فى الصباح، ولهذا نحن كما كنا فى الشقيقات الثلاث فى غرفة تطل على البستان ونوافذها مغلقة.

و فى الغرفة التى تطل على البستان، ينتظر لوباخين وهو من الأثرياء الجدد، كان أبوه فلاحاً، لكنه أصبح غنياً، من التجارة ومن زراعة الخشخاش (النبات الذى يؤخذ منه الحشيش). وهو مازال يرى نفسه جلفاً برغم أنه يرتدى صديرياً أبيض، وحذاء أصفر، وقد تحول من خفير إلى أمير، ربما لأنه عندما يقرأ الكتب لا يفهم شيئاً، ويغشاه النعاس والكتاب مفتوح بين يديه، ينتظر لوباخين هذا مالكى البستان، راينفسكايا لوبوف أندريفينا، وابنتها آينا (١٣ سنة)، وابنتها بالتبنى فاريا (٢٤ سنة)، وجايف ليوبندا أندريفيتش، شقيق راينفسكايا.

وهو فى انتظارهم لأن بستان الكرز الجميل هذا سيباع سداداً للديون، وهو يريد أن يعرض على مالكية حلاً، أو مشروعاً، لأنه يحب راينفسكايا، منذ كان فلاحاً، و أبوه عبداً عند جدها وأبيها، لكنها ـ هى بالذات ـ صنعت من أجله الكثير فى وقت ما، وهو الآن يريد أن يكمل وجاهته المنقوصة كرغبة فيما دون الوعى، كما يبدو، فهو فى أحد المواقف يقول لها :

ـ أصبحت أحبك كقريبة.. بل أكثر من قريبة.

أما الحل الذى لديه فهو مشروع يشرحه قائلاً لها بعد وصولهم :

---

(١) فى مسرحيتين من مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى ـ النورس و الخال فانيا يبدأ العمل المسرحى فى بستان، و فى المسرحيتين الأخريين، الشقيقات الثلاث و بستان الكرز، يبدأ العمل بينما يطل علينا البستان من النوافذ المفتوحة !!.

- ضيعتكم (البستان) تقع على بعد عشرين كيلو متراً فقط من المدينة، وبقربها مدَّ خط سكك حديدية، ولو قسم بستان الكرز، والأراضى الواقعة على النهر، إلى قطع لبناء الفيلات، وأجرت هذه القطع، فسوف تحصلين على خمسة وعشرين ألفاً فى السنة على الأقل (..) الموقع رائع، والنهر عميق، لكن بالطبع ينبغى تنظيف المكان قليلاً وتهذيبه.. مثلاً.. يعنى.. إزالة جميع المبانى القديمة، وهذا المنزل، الذى لم يعد يصلح أبداً، وتقطيع أشجار بستان الكرز القديم.

وترد لوبوف أندرييفنا راينفسكايا فاغرة فاهاً :

- تقطيع الأشجار؟!، يا عزيزى عفواً، إنك لا تفقه شيئاً، إذا كان هناك فى المحافظة كلها شىء طريف، بل رائع، فهو فقط بستان كرزنا.

- الشىء الرائع الوحيد فى هذا البستان أنه كبير جداً، فالكرز (الذى تراه راينفسكايا أجمل الأشياء) لا يثمر إلا مرة كل عامين، ثم أنه لا يمكن تصريفه، لا أحد يشتريه.

فيقول شقيقها :

- وفى المعجم الموسوعى ورد ذكر هذا البستان.

إن مالكى البستان الذين يعتزون به، وبذكرياتهم الجميلة المتناثرة فى كل ركن منه، وفى كل شبر فيه، لا يرون أن من الممكن تقطيع أشجاره، وهدم المنزل، لا هم ولا اللفيف الذى جمعه النص حولهم من المتعلمين (مرة ثالثة المتعلمون) الذين لا يفعلون شيئاً إلا الكلام المنمق.

وفى النص يظل أمر بيع البستان فى المزاد، أو تقطيع أشجاره وتأجيره للمصطافين، يلح علينا نحن، لكنه أبداً لا يلح على من تشغلهم ذكرياتهم الجميلة، وأقوالهم المنمقة، وتعاليهم الذى لم يعد من مبرر له، فى لحظات عبثية تنتهى بأن يشترى لوباخين (ممثل الأثرياء الجدد) البستان والبيت فى المزاد، وتبدأ الآلات بالفعل فى تقطيع الأشجار الجميلة، لتنتهى المسرحية على صوت تقطيع الأشجار البشع.

إن طبقة جديدة لا تقدر الجمال، ولا تعرف قيمةً إلا فى جمع المال، يبزغ نجمها، وطبقة إقطاعية عاجزة عن التجدد والفعل، تضيع هى و معالمها الثقافية المندحرة، يطويها النسيان، كل ذلك فى نص غاية فى الرقة ، و الشاعرية، يحرمنا ـ كعادة النصوص التشيخوفية ـ من الحزن على أبطاله، ولا يحرمهم من شفقتنا.

* * *

لكن النص هنا يقدم لنا ـ أكثر مما قدمته نصوص تشيخوف الأخرى ـ خليطاً من الحبكة التقليدية، وطريقة تشيخوف المبتكرة فى تصعيد دراما نصوصه، فهو (النص) يلح علينا منذ البداية وحتى النهاية، بتوتر جيد الصنع، يمثل حدثاً جارفاً، عنيفاً، يتهددنا ببيع البستان الجميل، و فقد أصحابه المغيبون له.

إن النص يثبت لنا أن الحبكة التقليدية من الممكن أن تجتمع وأساليب أخرى فى تصعيد الدراما، أساليب أخرى مبتكرة.

* * *

خامساً : المسرحية التى لم يكتبها تشيخوف

يقول ستنسلافسكى عن تشيخوف إنه كان يحلم بكتابة مسرحية جديدة، ذات اتجاه جديد تماماً بالنسبة له، وبالفعل فقد بدا موضوع المسرحية المزمعة وكأنما ليس موضوعاً تشيخوفياً، ولتحكموا أنتم (هذا ما أراده ستنسلافسكى منا)، فثمة صديقان، شابان، يحبان امرأة واحدة، ويخلق الحب المشترك والغيرة علاقات معقدة متشابكة، وتنتهى المسألة برحيلهما فى بعثة إلى القطب الشمالى، وتصور الديكورات فى الفصل الأخير سفينة ضخمة، أطبقت عليها الثلوج، وفى نهاية المسرحية يرى الصديقان شبحاً أبيض يتزلق على الثلوج، ويبدو أن ذلك ظل أو روح المرأة الحبيبة، التى قضت نحبها بعيداً على أرض وطنها .

لم يكتب تشيخوف هذه المسرحية (إذا كان سيكتبها حقاً، فكم من أفكار تخاتل الكتاب، ثم تغتالها أفكار أخرى قادرة على أن تستكتب الكاتب، إن ماله قدرة على استكتاب الكتاب من أفكار، هو وحده ما يكتب، وتظل الأخريات أحلاماً يظن الكاتب

أن الوقت لم يسعفه لتحقيقها) ، إذا عاجلته المنية المنتظرة.

والسؤال الآن (إذا أردنا أن نحكم بأنفسنا كما أراد ستنسلافسكى لنا) ، أى اتجاه جديد بالنسبة لتشيخوف كانت ستتضمنه هذه المسرحية؟

إن ستنسلافسكى يشير إلى الموضوع وحده ، والموضوع عكس ما يقول ليس فيه جديداً تماماً بالنسبة لتشيخوف، إنها مرة خامسة، لا تتحقق فيها الأحلام، نتيجة - كما أظن من معاينة مسرحيات تشيخوف - الصراع بين الشخصيات ودواخلها، وتأثير كل شخصية على الأخرى، أننى أكاد أرى فى المسرحية لفيفاً من الشخصيات التشيخوفية المدمرة المدمرة العاجزة عن الفعل، يدمر الواحد منهم نفسه، و من حوله، عامداً، أو لأنه لا يستطيع شيئاً آخر.

الموضوع ليس جديداً.

فهل كان تشيخوف فى سبيله لكى يقدم لنا تقنية جديدة لم يقدمها من قبل.

ما قاله ستنسلافسكى لا يوحى بذلك.

لكن تشيخوف نفسه بقدراته الكبيرة كان يوحى.

أنى لنا الآن أن نعرف؟.

* * *

وأخيراً..
تشيخوف أم إمكانيات
القصة القصيرة؟!

الحقيقة أن مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى، قد أفرزت للمسرح فى القرن العشرين (وفى القرن الواحد و العشرين) إمكانيات هائلة.

لكن حقيقة أخرى، يجب أن يتم تأكيدها، قبل أن نحصى ما قدمته النصوص التشيخوفية للمسرح العالمى، و هذه الحقيقة، هى أنه ليس فى الفن مسرحية منوال يتم تقليدها، أو السير على نهجها، إن كل مسرحية عظيمة هى نول خاص، ينتقى لها كاتبها، فيما دون الوعى، أكثر من انتقائه لها واعياً، الخيوط و النقوش المعبرة، التى تستطيع أن تصنع فى اتحادها الجمالى معنى كلياً راقياً.

كل مسرحية عظيمة نسيج وحدها.

ولقد بدأنا، فى المقدمة، بقول لنجيب محفوظ، يؤكد فيه أن ليس هناك فن جديد ولكن هناك فناناً جديداً.

ذلك أن لكل فنان نوله الخاص، و خيوطه الخاصة، و نقوشه التى تخصه.

و هذه الخصوصية صناعة جدلية، و هى محصلة توحد تناقضات عناصر متضادة كثيرة للغاية، فى فترة زمنية محددة.

الفنان كذات، كيان اشتركت فى تكوينه عناصر كثيرة، و الفنان كقدرة، كينونة تمكنه من التقاط الجوهر فى الأشياء، التى بدت طويلاً للآخرين كمسلمات و بديهيات، لا يمكن مناقشتها، أو أنها أمور لا تستأهل الالتفات، أو أن من العبث الالتفات إليها، لأنها هكذا، و لكونها طبيعة الأشياء.

الفن يبدأ من انكار المسلمات.

والفنان الجديد، يولد و لديه ذخيرة فكرية شديدة الثراء من إنجاز البشرية قبله، و ذخيرة من إمكانيات فنية هائلة كذلك.

من هذه الاكتشافات، و تلك الإمكانيات يصنع الفنان شيئه الجديد.

من هذه الاكتشافات، و تلك الإمكانيات، من الممكن أن يكتشف لنا المزيد، و أن يجعلنا أكثر مكنة فنياً.

وهكذا، لا يتوقف الفن عن الاكتشاف، و عن اكتساب المزيد و المزيد من القدرة على النفاذ.

المقلدون بنسبة مائة فى المائة ينتهون.

والفنان الذى يقدم خصوصيته - أياً كان حجمها و مداها - يعيش، و يخلد (و هذا هو الأمر الأغلب).

صحيح أن فى الفن قوالب فنية تبدو ثابتة.

وصحيح أن بداخل تلك القوالب اتجاهات، تبدو - فى زمن ما - مهيمنة.

لكن الفن الخالد، هو نتاج فنان، يظن أن القالب ملكه، و أنه يستطيع أن يفعل به - و فيه - ما يشاء، و يرى أن أى اتجاه - يبدو سائداً فى فترة ما - لا يقيده، و أن لديه - كفنان - ما يخايله، و ما يخاتله، و يريد الإمساك به على طريقته هو.

فى هذه اللحظة يكون الفنان، الذى يريد أن يكون نفسه، و أن يكون إبداعه على طريقته فى رؤية الأشياء، فى واقع الأمر، متأثراً بآلاف الأشياء، و يكون مقيداً بعدد منها، لكنه يكون فى وضع يمتلك فيه حرية أكيدة، و بهذه الحرية، يمكنه أن يولّد الجديد، من رحم التأثيرات و القيود، و أن يصبح مؤثراً.

لم يوجد الفنان الذى لم يتأثر بغيره - و بمن سبقوه بالطبع - بعد.

ولم نعرف - بعد - فناً بلا قيود (و لا أظن أننا سنعرف).

القديم فى الفن لا يموت، و الجديد فيه - إن ولد - ليس من الضرورى أن يعيش.

إن ما يعطى الحياة للقديم، هو ما يعطى الحياة للجديد، بعد أن يولد.

ما يعطى الحياة للفن هو الصدق الفنى، و لا شيء غير الصدق الفنى.

وهو أيضاً ما يعطى الجديد.

والتجريب فى الفن أمر مستمر، كل عمل فنى جديد - جيد - هو ممارسة للتجديد، قد لا يعيها الفنان فى لحظة الخلق، و قد يكون واعياً بها، و سواء كان أو لم يكن، فإن الجديد ينشأ من رؤى جديدة، من مضامين جديدة، ينشأ من فنان جديد، و من فنان لا يمنع نفسه من أن يتجدد.

لكن التجريب العمدى، التجريب بغرض التجريب، أمر آخر.

التجريب من أجل التجريب، أمر معملى، من الممكن أن يطور إمكانيات وأدوات المسرح التعبيرية، أن يطور قدرات الإضاءة على التعبير، أن يعطى فى التعبير مجالاً أوسع للسينوجرافيا، للصوت، للميكنة، لمكان العرض، لقوة فى التعبير غير مكلفة، و أشياء أخر، لكنه أبداً لا يأتى بفن جديد، يأتى بإمكانية - أو إمكانيات - لنشوء فن جديد، لكن فناً جديداً لا يجئ إلا كما قلنا من قبل، برؤى جديدة لفنان جديد، أو لفنان لا يمنع نفسه من أن يتجدد.

هذه الأمور التى ذكرناها تنطبق كلها - أيضاً - على إنجاز تشيخوف المسرحى.

لقد قدم فناً مسرحياً تشيخوفياً ذا خصوصية، فناً جديدا.

وفنه الجديد غير قابل للتقليد.

لكن الممكن هو الاستفادة من الإمكانات الهائلة التى أضافها للفن المسرحى، وأضفاها عليه من اجل الإتيان بفنون مسرحية جديدة.

* * *

الممكن أن نستخدم ما زعمنا أنه مفتاح خزانة الأسرار.

أن نحاول - مثله - بالكتابة فهم (أو الاقتراب من فهم) ما ليس مفهوماً فى حياة تستعصى على الفهم.

والآن ونحن نضع نصب أعيننا ما أوردناه فى هذه المقدمة القصيرة فإن لنا أن نمعن النظر فيما أضافه تشيخوف للفن المسرحى :

١ ـ بداية عصر الكاتب الذى لا يحتكر الحقيقة، بل الباحث عنها :

الحقيقة أن هذا هو الإنجاز الأكبر لتشيخوف، و هو الإنجاز الذى اقتضى تجديد إمكانيات مسرحية تقنية، و استحداث إمكانيات أخرى، لكى يتمكن المسرح من أن يكون بيننا باحثاً عن الحقيقة أكثر من كونه مخبراً لنا عنها، و قد جاءه الأمر من أن الحقيقة الجزئية مخادعة، برغم اعتيادنا عليها، و هى فى تشابكاتها الكثيرة فى الحياة ـ إذا لم تجتزأ ـ لا تبدو كالحقيقة، و هذا الأمر لا يجعل المسرح قبل تشيخوف ـ بأى حال من الأحوال ـ إنجازا زائفاً، لكنه يُبْقى عليه إنجازاً حقيقياً، كمسرح لحالات فردية، ذات خصوصية، من الممكن أن تتكرر، إذا ما تكررت الظروف الخاصة فيها، إن إنجاز تشيخوف ـ و حسب ـ يجعل المسرح بعده، ذا إمكانية أوسع، و أكثر جدلية وعمقاً فى مناقشة الأطروحات التى حاول المسرح مناقشتها من قبل، و هو الإمكانية التى فتحت الطريق للحقيقة النسبية عند بيرانديللو، و للحقيقة التى يظهرها المسرح فيما اعتدنا على ألا نناقشه عند بريشت، ولما يشبه اللا حقيقة فى مسرح العبث (ألم نقل أن الفن الجيد يزيد من حجم الإمكانات التقنية الفنية، لهؤلاء الذين يجيئون بعده، و لا يعطيهم مسرحية مثال أو منوال يتم تقليدها)، لكن ما يهمنا هنا، هو من أين كان له هذا الإنجاز، و نحن نظنه جاءه من القصة التشيخوفية القصيرة، من رؤاه فيها، وفيها يرى الإنسان، و هو يتصرف، غير خاضع ـ فى كل تصرفاته ـ إلى مبدأ العليّة والنتيجة المباشرة، و أن ما وراء ما نتخيله حقيقة عن الإنسان حقيقة أكبر، نرى تأثيراتها على الإنسان، ونعرف عنها بعض الإشارات، بينما لا نستطيع ـ برغم محاولاتنا المستميتة ـ إمساكها باليد (حتى الآن).

٢ ـ عدم وجود حدث عنيف (و كأننا دخلنا مكاناً عشوائياً) :

اختفت فى مسرح تشيخوف الدراما العنيفة، أو الفعل الجارف، و هى الدراما التى يمسك فيها الحدث بالبطل ـ و بنا ـ ببراثنه، فنظل نلهث وراءه فى محاولة دؤوب، تستهدف أن ينفك الهول عن البطل ـ و عنا ـ فى لحظة التنوير، و لقد جاء اختفاء الحدث الرئيسى العنيف هدية للمسرح من القصة التشيخوفية القصيرة، التى اعتادت ـ

كما قلنا ـ أن تأتى بلحظة عادية من الحياة، و أن تتعمق فيها، باعتبار أن ما يصنع حياة الإنسان و مصيره، هو التراكم الجدلى لتلك اللحظات العادية، إن اللحظات العادية هى مرآة البشر فى علاقاتهم بأنفسهم، و بالآخرين، و من ثم تصنع المصائر، و لهذا فإن حياة لا تتضمن لحظات عنيفة، قد تقود إلى مصير نراه شديد العنف، و لقد نقلت إلينا فرحة تشيخوف العارمة بخلو مسرحيته الشقيقات الثلاث من أى طلقة رصاص (تعبيرا عن الحدث العنيف)، و أن هذا لم يمنع المصير المروع للأخوات أولجا و ماشا و إيرينا، ثم أليس ممارسة الحياة بصعوباتها، دون أن يعى الإنسان دوره فى الحياة، أمراً شديد العدوانية فى تأثيره على البشر، إن مسرح تشيخوف الخالى من الأحداث العنيفة، يشعرنا بأننا دخلنا إلى المكان بالصدفة، أن اختياره جاء بشكل عشوائى، و من ثم فإن ما يحدث فيه من الممكن أن نراه فى أى مكان آخر لو دخلناه، إنه يعمم الحدث، فى نفس الوقت الذى يرينا فيه العنف بطريقة هادئة تسمح لنا بالتأمل، و حتى لو رأى البعض أن غياب الأحداث العنيفة، جاء إلى تشيخوف من مزاجه الشرقى، و أن مسرح الشرق، و الهندى منه بوجه خاص، كان دوماً مسرحاً يخلو من الحدث الجارف، و إن كنا لا نستطيع أن نعارضهم فى هذا، فإننا نقرر أن الأمر لن يختلف، فإن مسرح الشرق ابن شرعى للحدوتة (الأحدوثة)، التى هى أم شرعية للقصة القصيرة الحديثة، و أن مزاج تشيخوف الناتج عن شرقية بلاده، سبق إلى القصة القصيرة، قبل أن يسبق به إلينا فى تقنيات المسرح.

٣ ـ وسيلة تصعيد جديدة :

جاءت ضرورة اكتشاف وسيلة جديدة للتصعيد فى المسرح، حين اختفى الحدث الرئيسى الجارف فى عنفه من المسرحيات، و لقد تحير تشيخوف (و قد أوضحنا ذلك من قبل) حتى وصل إليها فى مسرحية النورس ، بعد أن وصل إليها فعلاً فى القصة القصيرة، غالباً فى قصته السهوب ، التى ضمت تيمات عديدة، فى مكان واحد، تتشابك و تلتحم فى سياق خفى جذاب، نقل تشيخوف تيماته المتعددة داخل سياق واحد، يصنع معنى واحداً نهائياً، أو كلياً للعمل، إلى المسرح، لكنه أحس بأن ما

يستطيعه فى القصة القصيرة، لا يستطيعه فى المسرح، ففى القصة القصيرة يستطيع أن يأتى بتيماته متتابعة، الواحدة وراء الأخرى، لكن المسرح لا يحتمل، لهذا عمد تشيخوف إلى إظهار تيماته العديدة معاً على المسرح، و أن يصنع بينها تشابكات بحيث تؤثر كل منها في الأخرى، وتجعل فى معايننتا لها،كل على حدة، إرهاصات لما سوف يحدث فى أخرى، أو أخريات، و الحقيقة أن هذا الأمر لم يكن جديداً كل الجدة على المسرح، فقد عرفت المسرحيات قبل تشيخوف، هذا التعدد، على هيئة تيمة رئيسية و تيمة فرعية أو أكثر، و ما فعله تشيخوف جديداً هو جعل العقد الفرعية هى الكل، بحيث تصبح محصلتها الجدلية هى العقدة الرئيسية، أو أن يصبح الحدث الرئيس، و المعنى الكلى، نتاجا لعديد من العقد، دون وجود عقدة رئيسة، و هكذا يستغرق المتلقى فى متابعة عدة نهايات، تصنع ما يشبه النهاية للحدث الرئيسى، فنحن نستطيع أن نقول ـ ولدينا الكثير من الثقة ـ أنه لا وجود لنهاية محددة فى المسرحيات التشيخوفية، و لا وجود بادياً لحدث رئيس.

٤ ـ البطولة الجماعية :

هذه جاءت من اكتشاف الطريقة الجديدة فى التصعيد، فكون العقد الفرعية هى الأساس، جعل من الممكن أن تكون البطولة جماعية، فلكل عقدة من العقد العديدة بطلين أو أكثر، هكذا اختفى البطل المطلق الفرد فى المسرحية، و حقيقة أنه فى البدء اختفى و هو يكاد يكون موجوداً (النورس، و الخال فانيا) إلا أن اختفاءه النهائى حدث فى الشقيقات الثلاث و بستان الكرز ، و هكذا فإن البطولة الفردية قد تختفى، و قد تستخفى، فى مسرح البحث عن الحقيقة.

٥ ـ اختفاء الشر التقليدى :

الحقيقة أن غياب الشر التقليدى، فى المسرحيات التشيخوفية، و تحوله إلى شر غير مباشر، يأتى من لا مبالاة شخصيات لما يحدث للآخرين من جراء تصرفاتهم، و فى أحيان أخرى، من لامبالاة شخصيات بالشر الذى يحدث لهم من جراء تصرفات

الآخرين، إنه شر غرائبى نراه فى الحياة و لا نملك، و لا نستطيع له تفسيراً، و هو فى الحقيقة الشر الداهم الذى تتعرض له البشرية (فالرأسمالية - و هى المثل الأهم فى حياتنا - حرية فردية، لكن ضحاياها بالملايين فى بلدانها، و فى مستعمراتها، سواء استعملت جيوشها فى الاستعمار، أو كان استعمارها اقتصادياً، يكتفى بالتحكم فى الحيرات على البعد) ، و من ناحية أخرى فإن اختفاء الشر التقليدى، كان فاتحة للمسرح لممارسة الجدل الفنى مع المشكلات العادية لمن نصفهم بأنهم الناس العاديون ، كان إعطاءً للبطولة لمن لم نكن نراهم أبطالاً ، صحيح أن المسرح، قبل تشيخوف، كان قد ترك منطقة أنصاف الآلهة، و الملوك، ومن فى مستواهم من النبلاء و الأرستقراطيين و القديسين، وبدا المسرح برجوازياً، يركز على قضايا الطبقة الوسطى (و فى أحيان شرائحها الدنيا) من سكان المدن، و صحيح أن تشيخوف فى مسرحه لم ينزل عن مستوى هذه الطبقة، إذ كان كل أبطاله المسرحيين من المتعلمين، إلا أن المسرح على يديه، لم ير أن الناس العاديين لا يستحقون أن تتوجه لهم الدراما (وفى هذه كان أيضاً ابناً شرعياً لمحاولات كتاب روس سبقوه) ، رآهم يستأهلون الظهور على المسرح، حتى لو لم تحدث لهم أمور غير عادية (وفى هذه كان إنجازه) ، لقد جعل تشيخوف المسرح يعاين ما هو غير عاد، فى لحظات الحياة العادية، للناس العاديين، فكان خطوة لنزول المسرح، متحرراً من الكثير الذى كان يثقله، إلى جميع المستويات، فى حياة الناس العاديين (حتى المعدمين منهم فيما بعد) لنكتشف أن حياتهم العادية غير عادية، بل معتادة من قِبلنا نحن، وربما من قبلهم، و فى الحالتين هى غير مقبولة، و من هنا جاء التشخيص المتسرع - فى مراجع كثيرة - لمسرح تشيخوف على أنه مسرح طبيعى، أما من الناحية الثالثة، فإن غياب الشر التقليدى صنع ثورة فى الحبكات المسرحية، إذ لم يعد الصراع صراعاً ظاهراً بين قطبين، و أصبح من الممكن أن يتخذ أى شكل آخر، و أظن أن هذا الإنجاز - بما أتاحه من إمكانيات استطعنا التقاط بعضها - جاء من القصة القصيرة، فالقصة القصيرة عند موباسان، و أكثر عند تشيخوف، هى إمعان النظر العقلى (عند موباسان) والوجدانى (عند تشيخوف) ، فى اللحظات العادية فى حياة البشر، تلك اللحظات التى يتكون من مجموعها الجدلى حياة البشر، و مصائرهم.

٦ ـ تحرير الزمن المسرحي :

الحقيقة أن تشيخوف قد أعطى المسرح إمكانية، و بذوراً تقنية، للتلاعب بالزمن الدرامي، كيفما يشاء النص في لحظة الخلق الفني، فالقصة القصيرة تستطيع هذا الأمر، ذلك أنها تستطيع أن تبدأ من النهاية الفعلية (وليست النهاية التي تجئ على هيئة نبوءة يحققها النص بتدافعه، مثلما الأمر في الأسطورة الدينية و الأدب الشعبي والمسرح الكلاسي الذي قام على الأساطير الميثولوجية، و نسج على منوالها)، وتستطيع أن تبدأ من أي لحظة من اللحظات قبلها، أو بعدها، في غير التزام إلا بالكشف ـ في صدق فني ـ عن الحدث الرئيسي، و إعطائه معناه الكلي، و لقد شرحنا في النورس تقنية الفصول، التي هي نوافذ متزامنة، نطل منها على أوقات من فعل زماني مستمر، سواء في اللحظات الآنية التي نراقبه فيها، خلال الفصول ، أو في اللحظات التي لا نراها بين الفصول، طالت تلك اللحظات أو قصرت، لكن في الشقيقات الثلاث ، نبدأ مسرحياً في لحظة، ولكن النص يسارع بأن يقص علينا لحظات من الماضي، يراها صانعة للحظات التي سنعيشها في النص، و يرى أنها ضرورية لمتابعة ما سوف يعاينه من لحظات الفعل، و ما سوف لا يعاينه من اللحظات المستمرة فيما بين الفصول، إن هذا الحكي الذي تمارسه أمامنا الشخصيات في جرأة فنية، مستعيدة وظيفة من وظائف الكورس في المسرح الكلاسي القديم، والذي جاء لتشيخوف من القصة القصيرة، قد فتح الطريق إلى وجود فلاش باك مسرحي، يتم عن طريق المحاكاة، و ليس بمنطق الحكي السردي، و فتح الطريق ـ كذلك ـ إلى مسرحيات لا تحترم التسلسل الزمني الحياتي المنطقي، و لكن تسعى إلى إحداث تزامنات خاصة، يأتي فيها مشهد أقدم حياتياً بعد مشهد آني، و قد يتكرر الأمر أكثر من مرة في المسرحية الواحدة، و قد تبنى المسرحية على خلط الأزمنة في سياق يرى الصدق الفني، أنه اقدر على إعطاء المعنى الكلي للحدث الرئيسي، و أكثر إثراء لهذا المعنى الكلي، أي أن تشيخوف فتح الباب لتحرير الزمان المسرحي كلياً، بعد أن تحرر المكان المسرحي على يد غيره، أكثر من هذا فتح الباب لتقنية «الحكي المباشر» عند برشت، الذي يقفز بالحدث إلى الأمام، مثلما يعلق وينور على بعضه، ويكسر الأيهام في تقنية الكتابة في المسرح الملحمي.

٧ ــ تحرير الحوار ــ ظاهرياً ــ من الحدث الرئيسى :

هذه شرحناها فى النورس ، و فى الشقيقات الثلاث ، و فى بستان الكرز ، ويبقى هنا أن نقول إن القصة القصيرة، تستطيع أن تجعل البطل أو الأبطال يتكلمون فى أمور لا تمت للحدث الرئيسى بصلة، بينما الحدث الرئيسى يتصاعد - فى مكان آخر - دون أن يدرى به الأبطال (و هو ما يعرف بالأيرونى فى السرد القصصى و الروائى)، وقد كان أكثر قدرة على تحرير المكان من المسرح، بميكنته المتواضعة، فى نهاية القرن التاسع عشر، و بداية القرن العشرين) ، و لم يكن المسرح يستطيع ذلك (أيضاً لسبب آخر، هو التزام المسرحيين - وصولاً إلى إبسن و ستريندبرج - بأن يكون الحوار، الوسيلة الأنجع للتصاعد الدرامى) ، لكن تشيخوف اعتماداً على تقنيات القصة القصيرة، سبق السينما إلى المونتاج، و كان تقنية حديثة اكتسبتها القصة القصيرة فى قليل جداً من أعمالها، مكنتها منه قدرات السرد (إذ أن منطق الحكى، قبل استقرار أقدام القصة القصيرة على أرض الفن، كان يستمر فى القص عما يحدث فى مكان، ليعود زمنيا، ويبدأ فيما كان يحدث، فى نفس الوقت، فى مكان آخر) ، لقد بدأ تشيخوف فى نقل هذه الإمكانية - تحرير الحوار ظاهرياً من الحدث المسرحى - إلى المسرح على مراحل، بدأها بجعل الأبطال يتكلمون فى أمور نظن أن لا علاقة لها بالحدث المسرحى المتنامى، ثم يأتى من يخبرهم بما حدث، فى مكان خارج المكان المسرحى، ثم تجاوز ذلك بجعل الحوار حوار الشخصية المنبعث من داخلها فى اللحظة المسرحية، و ليس حوارها الذى هو ضرورة كوسيلة عمدية للتصعيد الدرامى، و تحرير الحوار هذا، أعطى إمكانية تحرير الشخصية من الحدث، و لا شك أن مسرح بيرانديللو استفاد من تحرير الحوار من أن يكون وسيلة تصعيد للحدث الآنى، فالحدث الآنى حقيقى وجوباً، لكن الحوار المتحرر يحتمل التصديق و يقبل التكذيب، يحتمل أكثر من وجه للحقيقة، كذلك فإن الحوار المتحرر من الحدث، أصبح فيما بعد وسيلة مسرح العبث لإثبات عبثية الحياة.

٨ ـ تحرير الشخصية:

تستطيع الشخصية - في المسرحيات التشيخوفية - أن تبدو و كأنما خرجت من إهاب الحدث الرئيسى، بينما هى بالفعل لم تخرج، فالشخصية فيها تتكلم كلامها هى، و ليس الكلام الذى من المفترض أن تقوله ليتم به تصعيد حدث رئيسى واضح للعيان، نتابعه ونحن نكاد نلهث وراءه، و هذا الأمر واضح إلى حد ما فى الخال فانيا ، وهو أكثر وضوحاً فى الشقيقات الثلاث ، لكن خروج الشخصيات - فى النص التشيخوفى - من إهاب الحدث أمر يبدو على السطح فقط، بينما فى العمق، فإن ما يبدو خروجاً، هو عملية صانعة للحدث الرئيسى المستخفى عن العيون، و ليس على الوجدان بالطبع ، و لا على العقل بدرجة أقل، وقد كان - بلا شك - بداية التغريب فى المسرح، تغريب الشخصية عن الحدث الكلى (وليس عن الحوادث الجزئية فى الأغلب) ، و هو عين الإمكانية التى التقطها بريشت بعد ذلك، مطوراً إياها لتعبر عن تغرّب الإنسان فى المجتمع الرأسمالى، عن الطريقة التى يسير بها مجتمعه، نتيجة لغربته فى العملية الإنتاجية، و كان بذرة لتغريب من نفس النوع، و إن بدا مخالفاً، فى مسرحيات بيرانديللو ، التى ترى أن الحقيقة نسبية، و من ثم نحن متغربون عن الحقيقة الكلية، فى سعينا الحياتى، و عن تغرب ثالث لا يخدعنا تمايزه فى مسرح العبث، و التغريب لعبة (تقنية) جاء بها السرد كإمكانية، فالسرد، فى القصة القصيرة، ذو حرية رحبة، وهو قادر على أن يرينا تغرب الشخصية عما حولها، هذا التغريب المعيش حين يبدو خروجاً على السياق، يصنع سياقاً جديداً مخالفاً، و أكثر اقترابا مما يشبه الحقيقة.

٩ ـ الكورس (الإخبار) :

كانت وظيفة الكورس فى المسرحيات الكلاسية القديمة هى إخبارنا بما كان (حدث) قبل أن تجئ اللحظة التى تبدأ بها الدراما، سواء فى بداية العرض، أو فى أية لحظة من توقفاته، وكان السرد فيها عوضاً عن أن يكون محتواها فعلاً مسرحياً، ثم التعقيب على ما يحدث فى بعض الأوقات، ولأن تشيخوف تقافز فى مسرحياته بالزمن ليرينا الزمن فاعلاً فى حياة الشخصيات (وإن كان تقافزه قد جاء فى اتجاه واحد.. إلى الأمام) ،

وهى نفس الفكرة المسيطرة فى الأسطورة القديمة، و السيرة الشعبية، اللتين تبدآن من ميلاد البطل، و تنتهيان بموته (و ربما قبل تلك و بعد الأخيرة)، فقد كان عليه فنياً، وعى بذلك أم لم يع، لكى يحقق فاعلية الزمن عنده، أن يدخل وظيفة الكورس فى لحم المسرحية الدرامى الحى، بحيث لا يبدو صوتاً خارجياً، و أن يبقى من تواجه عمليتى الإخبار و التعقيب، و الحقيقة أن وظيفة الكورس هذه الباقية فى لحم المسرحية الحى، كانت متواجدة قبل تشيخوف فى مسرحيات كثيرة، و بصورة خاصة فى الفودفيل، حيث كان يلجأ عدد من الكتّاب إلى أن ينيطوا ببعض الشخصيات الثانوية (خدم، تابعين، أو ما شابه)، وظيفة إخبارنا بما كان، و بما ستبدأ به المسرحية (أى يدخلوننا إلى الحدث الرئيسى) عند بداية العرض، أو فى بداية فصل أو أكثر، أو التعليق فى بعض الأحيان على ما يحدث، إلا أن ارتباط هذا الأمر بالتقافز الزمنى عند تشيخوف،و إصراره على أن ما نراه لا يقل قيمة و فعلاً عما لا نراه (و يحدث فى الفترات الزمنية بين الفصول)، كان هو الفارق بين ما يفعله تشيخوف و الآخرون، و هو إثبات جديد على شرقيته المزاجية، إن لعبة الزمن كما يقول باختين مزاج شرقى، ذلك أن الأدب فى الشرق معاينة لما يفعله الزمان بالناس.

١٠ ـ تطوير المنولوج بحيث يكاد يصبح حديثاً مباشراً إلى الجمهور المتلقى :

فى الشقيقات الثلاث تبدو أولجا و ماشا و إيرينا و آخرون، فى حضور غيرهم، وهم يكلمون أنفسهم أمام الجمهور، فى أكثر من موقع من المسرحية، فى الوقت الذى يمكن بسهولة، لم يردها النص متعمداً، تحويل المونولوج (الذى يتم فى حضور آخرين فى أوقات عديدة) إلى حوار تتدخل فيه الشخصيات (الموجودة !) الأخرى، هذا الأمر يجعلنا نتصور القصدية و التعمد من النص التشيخوفى، و الحقيقة أن المونولوج كان حيلة قديمة تفصح بها الشخصيات عن مكنون ذواتها فى لحظات مسرحية، مثله مثل الكلام الجانبى، وهما وظيفتان انحدرتا من وظيفة الكورس القديمة التى أنهتها ـ بتحايلٍ ـ الاتجاهات الرومانسية فى المسرح، و لأنهما وظيفتان يضطر المؤلف لهما اضطراراً، فقد اعتبرتا علامة على الضعف، و سعى المؤلفون بقدر المستطاع إلى

تجنبهما، ليفاجئنا تشيخوف بتعمد استخدامهما فيما بعد، لتخليص المسرح من حيل كثيرة كان الكتاب يلجأون إليها، لكي يتجنبوا ما تعارف الجميع على أنه ضعف، و لقد فتح تشيخوف بتعمده هذا، حين وجد مقبولاً من جديد الباب إلى مخاطبة الجمهور مخاطبة مباشرة، استغلها كتاب كثيرون في القرن العشرين بعده، و استساغ الناس المونودرامات حين استساغوها، ففي المونودراما ما يبدو مشكلة، و هو لمن توجه الشخصية المسرحية كلامها، أما بريشت فقد استغلها في تداخل الحكى السردى مع الدراما، ليجعل الموضوع المسرحي أكبر من زمن الدراما، شكلاً و مضموناً بالطبع، وليجعل في الدراما (مثلما كان الكورس قديماً) صوتاً من خارجها، يقدم مفاهيم تصنع جدلاً مع الفعل على المسرح، و في اعتقادى أن مسرح العبث قد استفاد كثيراً من هذه التقنية، مثلما استفاد منها اتجاه المسرح داخل المسرح ، أما من أين جاءت تشيخوف الجرأة على هذا الأمر، فمما لا شك فيه أن استساغته للسرد القصصى كان ما يسانده و هو يفعلها.

١١ ـ استعمال الرمز كنبوءة (ليس فقط كأداة تفسير) :

الحق أن كثيرين قبل تشيخوف قد استلهموا الأدب الشعبى، خصوصاً الرومانسيين، ومن بعدهم، إبسن و سترندبرج، لكنهم استلهموه في موضوعاته، و أشكاله الفنية، متضمنة التقنيات المتعلقة بها، لكن تشيخوف استلهم تقنياته، دون استلهام موضوعاته أو أشكاله الفنية، و منها البنية الهادئة للحكاية الشعبية، التى يتولد فيها الموقف عنقودياً مما سبقه، دون نقطة هجوم جارفة أولية، تقيد المشاهد بحالة وجوبية التصعيد، و منها استعمال النبوءة ـ التى انتقلت من الأدب الشعبى إلى المسرح فى بدياته الإغريقية ـ للتشويق، و منها أيضاً الترميز، و قد استعمل تشيخوف الرمز نبوءةً، في موضوع لا يمت ـ من قريب أو بعيد ـ لفنيات الأدب الشعبى النورس [١]، و استعمل النبوءة فى مواجهة الرمز فى الشقيقات الثلاث [٢]، أيضاً فى موضوع لا يمت لتقنيات الأدب

(١) شرحت قبل ذلك فى جزئية تقنيات النورس

(٢) السفر إلى موسكو كان رمزاً فى الشقيقات الثلاث، و النبوءة كانت أنه لن يكون.

الشعبى، وقد استعمل النبوءة رمزاً فى بستان الكرز [1]، و فتح الباب لاستخدام تقنيات الأدب الشعبى فى موضوعات ذات بنى لا تمت لأشكاله، مستلهماً تقنيات الحكى المختلفة فى القصة القصيرة، و فى ظنى أن أفضل المستفيدين من الأمر، دون أن نقلل من قيمة اكتشافه الذاتى كان دورينمات.

١٢ ــ المسرح داخل المسرح بشروط جديدة :

المسرح داخل المسرح تقنية قديمة، لكن الجديد الذى جاء به تشيخوف هو جعل المسرحية داخل المسرحية كلاً (و ليست جزئية) من الممكن أن يغنى عن المسرحية الأم، و هو أسلوب كانت تلجأ له الحكاية داخل الحكاية فى الأدب الشعبى، بحيث تشرح حكاية مضمون و مصير حكاية أخرى، دون الحاجة للرجوع إلى الحكاية الأصلية (راجع ألف ليلة و ليلة)، أى أنه جاء بهذه التقنية من فن القص، و فتح بها الباب لتقنية ازدهرت على يد بيرانديللو، و استلهمه فيها الكثيرون.

١٣ ــ المزج بين الاتجاهات مسرحية عديدة :

لم تكن الاتجاهات المسرحية هى التى تعنى تشيخوف، كانت عنايته كلها ـ هو الذى كان يقول بأنه غير مسرحى ـ متجهة إلى أقصى قدرة على التعبير، يتطلبها نصه فى لحظات الخلق، ليتحقق ما كان يخاتله ككاتب، و هكذا ـ فيما نظن ـ كانت كل التقنيات المسرحية، قديمها و حديثها، و التى تتوافق ـ فيما نظن أيضاً ـ و تقنيات القصة القصيرة (الساخرة منها على وجه الخصوص، التى برع فيها)، متاحة أمامه، يلتقط نصه منها ما يشاء، دون أن يفكر كاتبه فى انتماءاتها لاتجاه مسرحى أو آخر، لهذا حيرت مسرحياته النقاد، أكثرهم، فى السنوات التالية لظهور إنتاجه المسرحى، اعتبروا مسرحياته، لعظم مشابهتها للحياة، مسرحيات تنتمى إلى المذهب الطبيعى، و القليل منهم تصورها منتمية إلى المذهب الواقعى، و المسرحيات لم تكذب هؤلاء الكثيرين، و أولئك القليلين، و لم تكذب بعد ذلك من التقط ملامح رمزية فيها، و لا

---

(١) البستان رمز فى بستان الكرز ، و نبوءة بزوال الطبقة العاجزة.

كذبت تولستوى الذى وصفها بالعبثية، بلغة زمانه، بل ولم تكذب أيضاً من رأى فيها اشتراطات أرسطية تنتمى إلى بدايات المسرح، و لا حتى كذبت البعض الأخير الذين رأوها - و قد كسرت البناء الدرامى التقليدى - لا درامية[1]، ذلك أن مسرحيات تشيخوف كانت فى الحقيقة خلطة تشيخوفية خاصة، اقدم عليها من تعلم منتهى الحرية فى دروب القصة القصيرة، و من هذه الخلطة، انفتح الباب لخلط الاتجاهات المسرحية، الذى لم يعد مستغرباً فى مسرحيات ما بعد الحرب العالمية الأولى.

١٤ ـ غياب لحظة التنوير المسرحية التقليدية :

كان تشيخوف ينهى قصصه القصيرة دون لحظة تنوير تقليدية، تاركا للقارئ مهمة التنوير على عمله (و هو أمر شرحنا من قبل أنه لا يشبه النهايات المفتوحة[2]، و هكذا فعل فى المسرح، ففى مسرحياته يصل الحدث إلى نهاية، تتوقف عندها المسرحية، لكنها فى نفس الآن - هذه النهاية - توحى بأنها ليست النهاية، و أن الزمن سيظل فاعلاً، فى الشخصيات بعد نهاية العرض، بما يفتح المجال لنهاية أخرى تنويرية، و ضعت اشتراطاتها كلها فى النص، دون أن يعلن عنها النص صراحة.[3]

١٥ ـ احترام البعد النفسى لشخصيات العمل (متضمناً المفارقة) :

الحقيقة أن أحداً لم يكن ينافس تشيخوف فى هذا المجال (فى عصره) إلا استرندبرج، و لقد كان استرندبرج شديد البراعة فى تشريح نفسيته، فمن المعروف عنه، أنه كان يكتب بمنتهى الصراحة مواقف عاشها فى حياته المعذبة، و صراحته كانت مبعث صدق فنى مضمون، و قد استطاع بصدقه الفنى المضمون هذا جعل ما كان خفياً، مفضوحاً على المسرح، و لأنه شكل صدمة صدق للمتلقى، بقى طويلاً حتى اعترف المتلقون و النقاد بفنه العظيم، و سارت المظاهرات تشيد بفنه، قبل

---

(١) ناقشنا هذه النقاط كلها فى الفصل المعنون هل فعلها تشيخوف؟ .

(٢) راجع تقنيات النورس فى الفصل المعنون كيف فعلها تشيخوف؟ .

(٣) هذا الأمر شرحناه أيضاً من قبل فى تقنيات النورس، راجعا من فضلك فى الفصل المعنون كيف فعلها تشيخوف؟

سنوات قليلة من وفاته، و مات وهو علم مسرحى يشار إليه بالبنان، و الحقيقة أن تشيخوف، الذى لم يجد هذا الاعتراف بفنه المسرحى قبل وفاته، لم يكن يقل براعة عن استرندبرج، فى مضمار تشريح النفس الإنسانية، برغم أنه كان يلجأ إلى طريقة أخرى فى توقع تصرفات الشخصيات التى لا تخضع للمنطق المتعارف عليه، منطق السبب و النتيجة المباشرين، وذلك بأن يكون هو شخصياته أثناء الخلق الفنى، ليكتب عن لحظات يعيشونها، و ليس عن لحظات عاشها هو (والحقيقة فإننا هنا لا نريد أن نقدم تشيخوف معاكساً فى الاتجاه لمعاصر سترندبرج، فلا يمكن حرمان الأخير من كونه معايشاً فى لحظة الخلق للشخصات، التى واكبته فى تجربته الحياتية المستعادة)، إن منطقه الذى بهر الدنيا فى قصصه القصيرة، أخذ وقتاً طويلاً، لكى يقبل فوق المسرح، و هو أن هناك مفارقة فيما يقدم عليه الإنسان من رد فعل، مثلما هناك مفارقة بين ما نريده، و ما ينهى الحدث فى القصة القصيرة، و بمفارقاته هذه فتح الباب لصدق لا يشبه الصدق المتعارف عليه فى الكتابة المسرحية فى عصره، مثله مثل استرندبرج، والآن - بعد أن تم الاعتراف بعبقريته المسرحية - يحسده المسرحيون على ما كان لديه من قدرات مبهرة.

١٦ ـ النبرة الشاعرية (الشفقة نعم، الحزن لا) :

انحدر تشيخوف من سلالة من كتاب قومه الروس يخلطون الكوميديا بالتراجيديا، المأساة بالسخرية، الضحك بالدموع فى فنهم، و قد برع تشيخوف براعة فائقة فى هذا الأمر فى قصصه القصيرة، فكان - كما قال جوركى - يكتب القصة الضاحكة، فيسمعنا وسط الضحكات، آهات حزينة خفية، و لقد استمر تشيخوف فى المسرح كما بدأ فى القصة القصيرة، يخلط البكاء بالضحك، معبراً بهذه التقنية عن تعاطفه مع أبطاله، واعتبارهم مسئولين عما يحدث لهم فى نفس الوقت، ناقلاً مشاعره هذه إلى المتلقى، وكأن لسان حاله يقول بشاعرية فائقة، نعم للشفقة، لا للحزن التطهيرى.[١]

(١) شرحنا هذا الأمر فى المقدمة التى وضعناها للنورس فى الفصل المعنون كيف فعلها تشيخوف، فليتفضل القارئ بالرجوع لها إن شاء.

١٧ ـ التمثيل الهادئ:

إن مسرحاً كمسرح تشيخوف لا تتصرف فيه الشخصيات التصرفات التى كان متعارفاً عليها فى المسرح، و تقول غير ماتقصد إليه وتفعل ما لا تريده، وتطلب مالا تتمناه، وتعيش كالعلب المقفلة، يتطلب نوعاً مختلفاً للتمثيل الإيضاحى المتعايش، إذا صح القول، إنه يتطلب أن يتمثل الممثل الشخصية تماماً، حتى ينقل لنا تصرفاتها ـ فى لحظات ـ انعكاس الحدث (الذى يتصاعد بشكل خفى) عليها بأشكال غير منطقية، بل وغير مفهومة فى بعض الأحيان، إن شخصيات تشيخوف قد لا تبالى فى وقت يوجب عليها المبالاة، وقد تنهار دون مدعاة للانهيار، فلا يستطيع معرفة هذه الأمور إلا من يذوب فى الشخصية، وليس من يعبر عنها، إن هذا هو «الشيء ما» (حسب تعبير ستنسلافسكى) الذى على الجميع أن يجدوه، قبل أن يقرروا أنهم أتموا الاستعداد للعمل التشيخوفى المسرحى، وهو بالتأكيد كان شيئاً مخالفاً للأداء الجليل، الذى كان سائداً فى نهايات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين.

١٨ ـ استعمال البنية التقليدية
مع كسر حدة التصاعد بإضافة بنى أخرى جديدة معها:

فى «بستان الكرز» أظهر تشيخوف براعة فى استخدام بنية التوتر التقليدية، التى تشدنا من بداية العمل، ولا تفلتنا إلا فى لحظة الحل، أو التنوير، ولم يتخل فى نفس الوقت عن تشابكات قصص أبطاله التى أسميناها، طريقته الجديدة فى تصعيد الحدث الرئيسى الذى يتكون جدليا من تطور هذه التشابكات (التى قلنا أنها تكاد تشبه قصصاً قصيرة متفاعلة)، ولعلنا نقرر أن الجمع بين بنى مختلفة جمعاً متجانساً، هو الذى مكن بريشت من كسر الإيهام، ومكن بيرانديللو من تقنيات «الحقيقة النسبية»، ومكن دورينمات حين أراد الاستفادة من الجروتسك على طريقته الخاصة، ومكن آخرين من كتاب العبث من أن يمضوا فى غير المفهوم ظاهرياً، دون أن ينفلت إيقاع العمل.

* * *

و أخيراً.........

هذا هو ما جاء به تشيخوف.

لكننا سألنا فى عنوان الفصل هل كان تطور المسرح فى القرن العشرين، نتاجاً لأعمال تشيخوف، أم نتاجاً لتقنيات القصة القصيرة؟

وللإجابة عن هذا السؤال، لعلنا نذكر القارىء بما قلناه ضمنا فى هذا الفصل (وفى الكتاب عموماً).

قلنا أن تشيخوف لم يكن صاحب براءة الاختراع فى كل التطورات التى صاحبت مسيرة المسرح فى القرن العشرين، لكن من حقه أن نقول كان له شرف فتح الباب الذى ولج منه غيره، و أحدثوا التطورات الهائلة، مستفيدى فى أغلبها مما جاء به، ومستفيدين فى بعضها من الإمكانيات الميكانيكية الكبيرة، التى صارت تتمتع بها الأبنية المسرحية فى ذلك القرن.

وقلنا أنه فتح الباب بنقل تقنيات القصة القصيرة إلى المسرح.

ولم نقل أنه فتح الباب على مصراعيه.

لكن ما لم نقله أيضاً، أن من جاءوا بعد تشيخوف من كتاب عظام، لم يفتحوا هم الآخرون الباب على مصراعيه.[١]

ما زال فى الباب فرجة من الممكن فتحها، و الفتح ممكن باستخدام المزيد من تقنيات القصة القصيرة فى المسرح.

ألا نكون بهذا قد أجبنا عن السؤال.

أظن أننا أجبنا..

ولعل ما يهمنا الإشارة إليه - فى نهاية النهاية - أن مساحة فى هذه الفرجة متاحة للمسرح الفقير (فى إمكانياته المعمارية والميكانيكية، الغنى فى فنياته)، وهو المسرح الذى نستطيعه، والذى نتمناه.

و فى هذا فليتسابق المبدعون.

---

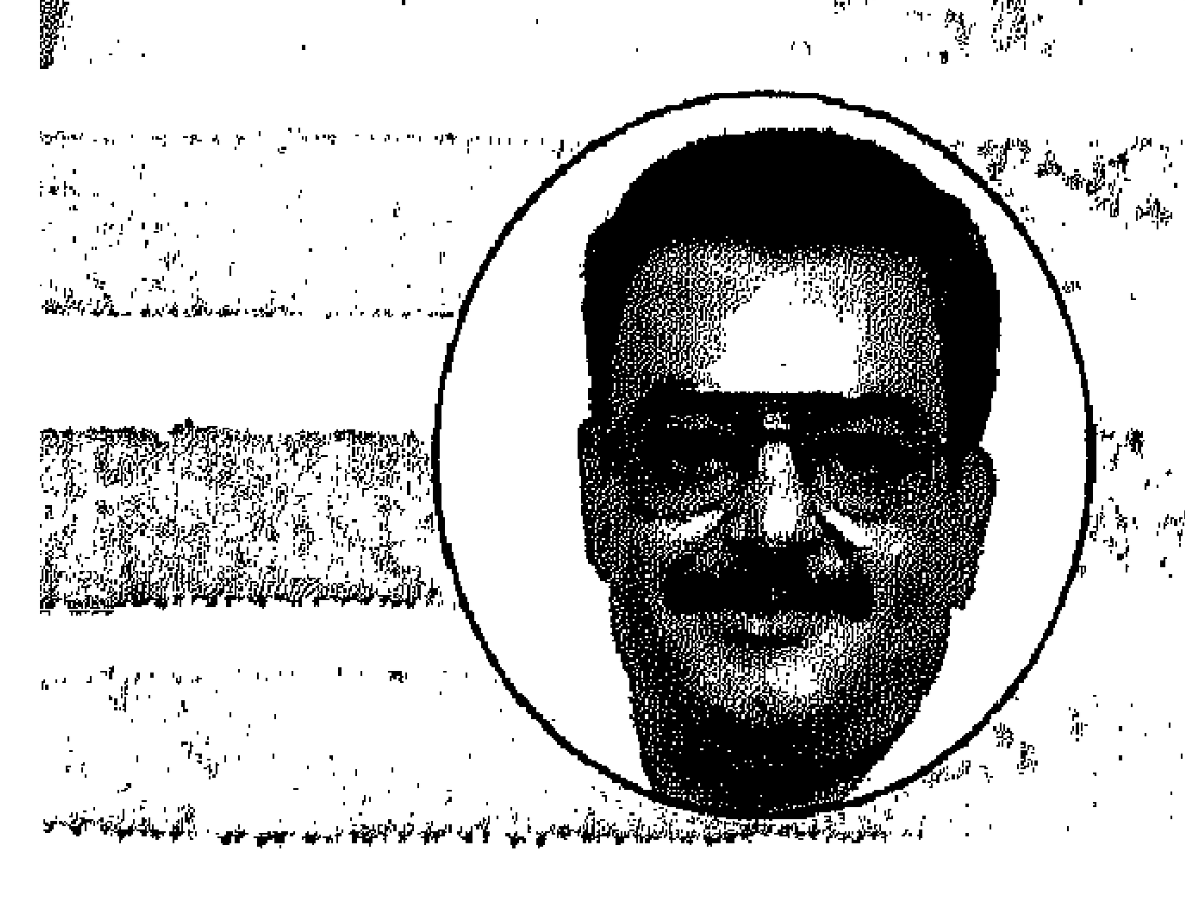
(١) منذ البدء قلنا إنه مازال فى القصة القصيرة إمكانيات كامنة من شأنها أن تستطيع تطوير المسرح فى القرن الواحد و العشرين.

الفهرس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٣١٢٦ / ٢٠٠٤

هذا الكاتب



هشام محمد محمود السلاموني

- طبيب بشرى.
- يمارس كتابة السيناريو (السينمائى والتليفزيونى) ويكتب المسرحية، والمسلسل الإذاعى، والقصة القصيرة.
- له مقالات نقدية في المسرح.
- يكتب المقال السياسى.
- له كتاب "الجبل الذى واجه عبد الناصر والسادات" وهو دراسة للحركة الطلابية ٦٨ - ١٩٧٧ .
- حصل على جائزة المجلس الأعلى للثقافة عن السيناريو التليفزيونى (الزير سالم).
- حصل على جائزة أفضل مسرحية من الثقافة الجماهيرية أعوام ٩١ - ٩٢، ٩٢ - ٩٣، ٩٣ - ٩٤ عن مسرحياته «عفواً ممنوع التصوير»، و«كان يوم صعب جداً»، و«أغنية على السلك».

فى المسرح تحس ، وأنت تعاين مشهداً ، أن هذا المشهد يحدث الآن (فى لحظة المعاينة) وحين تنتقل إلى مشهد يليه (حتى إذا كان الفارق بين المشهدين سنين عدداً) تشعر - أيضاً - بأنك تعاين مشهداً يحدث الآن . فى المسرح كل اللحظات آنية (برغم كونها متزامنة، أى تحدث هذه قبل تلك، وتجىء تلك - أمامنا - بعد هاتيك) .

لكن القصة القصيرة لا تعطيك هذا الإحساس ، حتى إذا ما كتبت كلها - فى السرد - بأفعال مضارعة ، فإنها تبقى تشير إلى أمر ماضوى ، فى وجدان تشبع بأشكال عديدة للحكايات . لذلك تحسب عبقرية القصة القصيرة - إلى جانب عوامل مهمة أخرى - بقدرتها على إثارة أو استثارة اهتمام القارئ ، بل لعل إثارة اهتمام القارىء هى الطريق إلى عبقريتها ، فبدون استثارة اهتمام القارىء لمتابعتها ، لا مجال للكلام عن أى عبقريات أخرى .


Bibliotheca Alexandrina
0494065